في المنهج الأخلاقي للعمل السينمائي

تصوير العنف وآثاره



ترجمة وتحرير جودت جالي

في المنهج الأخلاقي للعمل السينمائي

ترجمة وتحرير جودت جالي

2020

مقدمة المترجم

قبل الدخول في هذه المقدمة أود الإشارة الى أن ما فيها هو مجمل ما إجتمع لي حول الموضوع من معلومات من خلال قراءاتي في الصحافة الأجنبية ومشاهداتي للأفلام وما يتعلق بها من وجهات نظري وذائقتي وبذلك فإن جزءاً كبيرا هو ليس من أفكاري وتحليلاتي ولكنها مزيج، بطريقة ميسرة للقارئ، مما تراكم عندي وما سجلته بعد إطلاع ومتابعة.

المنهج الاخلاقي الذي حظي بشرح يمكننا اعتباره وافيا في مقال جان–فرانسوا بيغولييه (نحو منهج أخلاقي للمعرفة السينمائية) هو نوع من أنواع الالتزام الذي سنحاول في مقدمتنا المتواضعة هذه أن نعطي مدخلا عاما، فيلموغرافيا وتأريخيا، الى منهجه السينمائي مع التركيز على أمثلة محددة تكون بمثابة إضافة مفصلة لمتن المواضيع التي سيطلع عليها مترجمة في هذا الكتاب، وبالضرورة سنكون انتقائيين هنا ضمن حيز المقدمة وشروطها . قلنا أن المنهج الاخلاقي نوع من أنواع الالتزام ولكنه التزام أعمق وأشمل مدى وأرقى انسانيا من الالتزام السياسي بالمعنى الحزبي أو الطبقي الذي ساد وهيمن على النشاط الابداعي بما فيه الفني والفكري والادبي في النصف الاول من القرن العشرين، ولكن مع أواسط القرن أخذ يظهر نوع آخر من الالتزام بظهور الواقعية الايطالية الجديدة والموجة الجديدة في فرنسا والفن الطليعي عبر الاطلسي في الولايات المتحدة، خصوصا حراك السينمائيين المستقلين وما أصبح يعرف بالسينما المستقلة، هو الالتزام المعني بالمسؤولية الاخلاقية للمبدع قبل كل شيء. إن تحديدنا للفترة الزمنية هنا تقريبي بطبيعة الحال فقد كانت هناك ارهاصات سبقت تبلور هذه الاتجاهات كما إن أنماط التعبير التقليدية عن الالتزام استمرت بعد ظهور هذه الاتجاهات والى جانبها لفترة طويلة (أفلام من نوع فيلم زد مثلا) غير أنه حتى مع هذه الاستمرارية للالتزام التقليدي (السياسي، الحزبي، النقابي.... الى آخره) فإن أساليبه اختلفت جماليا وتطورت مع تطور العصر واخلاقيته.

لو أخذنا الالتزام بقضايا العمال على سبيل المثال نجد أنه في الوقت الذي يبدو فيه أن أفكار الطبقة العاملة قد انقضى ربيعها وأن الفنون التي تتخذ من الطبقة العاملة وهمومها ثيمتها

وموضوعها آلت الى زوال فإننا لاحظنا إنتاج عدد لا بأس به من الأفلام في العقد الماضي كفيلم (عقل الأكثر ضعفا) 2006 إخراج لوكاس بيلفو من بلجيكا يتحدث عن معاناة النساء العاملات، و (روجر وأنا) لمايكل مور عن رجل يكافح لإنقاذ مسقط رأسه من عملاق من عمالقة الصناعة، و (العازفون الماهرون) 2007 أخرجه مارك هيرمان للقناة البريطانية الرابعة عن التضامن العمالي، و(عذاباتي في العمل) 2009 وثائقي باشتراك أخصائيين في علم النفس والاجتماع والعمل، وغيرها... ما يدفعنا الى إلقاء نظرة سريعة على مسيرة هذا النوع من الأفلام.

نقتصر في حديثنا عن السينما العمالية هنا على الأفلام العمالية التي تتحدث عن العمال كطبقة مناضلة أو كأفراد يقاسون الاضطهاد الطبقي وينتهجون سبلا مختلفة للخلاص بعضها يدخل في خانة العنف والعنف المضاد بكل اشكاله من تقييد الحرية والحرمان من الحقوق الى القمع ومختلف ردود الافعال عليه. هذه الأفلام على صنفين.. الصنف الذي تسجل ضمن الدعاية الموجهة آيديولوجيا، بغض النظر عن قيمتها الفنية، وبتمويل رسمي كأفلام آيزنشتاين (فيلم الإضراب في العام 1925 مثلا بوصفه تجربة ناضجة) أو ذات الجهد الجماعي التطوعي كالفيلم الفرنسي (الحياة لنا) 1936 الذي أخرجه مجموعة من المخرجين من بينهم جاك بيكر وجان رينوار أو الفيلم الأحدث (السنة01) 1973 وهو فرنسي أيضا (يبدو أن تجربة الإخراج الجماعي تجربة فرنسية تاريخيا وبامتياز)، هذه الأفلام الجماعية هي أيضا موجهة بشكل من الأشكال وبتمويل حزبي أو نقابي، الصنف الثاني الذي يضم النسبة الأكبر من الأفلام التي حظيت بنجاح جماهيري وتمتعت بخصائص فنية متقدمة، وصارت علامات فارقة في السينما العالمية ككل وليس السينما العمالية فقط. المفارقة هنا أن تمويل هذه كان من مؤسسات رأسمالية سينمائية، هوليوودية في حالات كثيرة، أو صورت في ستوديوهاتها، ومخرجوها ليسوا من الطبقة العاملة وليس شرطا أن يكونوا قد اعتنقوا فكرها الطبقي، علاوة على أن أفضل أفلامها فنيا وفكريا أخرج والمجتمع في حالة اضطراب أو كساد وبوادر صعود لمثال الطبقة العاملة وفكرها ابتداء من (الأزمنة الحديثة) لشارلي شابلن و (ميتروبوليس) 1926 للألماني فريتز لانغ، وانتهاء بأفلام مثل (عمق الهواء أحمر) 2008 للمخرج كريس ماركر مرورا بأفلام مثل (عناقيد الغضب) 1940 الذي أخرجه جون فورد عن رواية لجون شتاينبك بالعنوان نفسه

في خضم الحرب العالمية الثانية والمجتمع الأميركي يواجه مشاكل اقتصادية واجتماعية عديدة والحركة العمالية في أوج ازدهارها. الواقع أن مغزى عنوان فيلم (هذا الحلم القديم الذي يتحرك) 2001 للفرنسي آلان جيرودي ينطبق على الفنون المتعلقة بالطبقة العاملة فقد تأتي فترة انحسار وانكماش حتى ليبدو أن اليوتوبيا العمالية ولت الى غير رجعة حتى يعود هذا "الحلم القديم" الى التململ وتنهض الآمال من جديد تحركها مستجدات من نوع ما.

في مفارقة العلاقة التعايشية بين السينما "العمالية" والمؤسسة الرأسمالية السينمائية تكمن حقيقة كبرى... ليس من حقيقة أقوى وأسرع من الحقيقة السينمائية "اختراقا للنظام" الذي تتعارض معه وتناقضه. إنها تنغرز في أخطر واجهاته الشعبية، الجبهة السينمائية. وفي نمط الإنتاج المؤسساتي الإعلامي (البي بي سي نموذجا) يوجد حيز للسينما الملتزمة سواء كانت روائية أم وثائقية، هكذا مولت هذه المؤسسة أفلاما مثل (موارد بشرية) و (استخدام الزمن) للورينت كانتيت و (رف راف) لكين لوش وصولا الى (الواحد الكبير) 2001 لمايكل مور، أفلام خطابها العمالي واضح ومطالبها واضحة، حقوق الطبقة العاملة وشغيلة المكاتب. علينا أن لا نذهب بعيدا في الثناء على القدرة الفريدة للسينما العمالية على "امتصاص" التمويل من المؤسسة الرأسمالية، من النظام نفسه، دون أن نشير الى واقع سهَّل تعاطي المؤسسة الرأسمالية السينمائية مع الأفلام العمالية فبقدر ما هذه الافلام واضحة المواقف فإنها ليست حزبية وكذلك يلعب المردود المادي دورا حاسما هنا فهوليوود مثلا لا يمكنها أن تستغني عن ما تحصل عليه من إيرادات الأفلام التي تشهد إقبالا جماهيريا. إن إقصاء البعد الآيديولوجي الحزبي من أفلام السينما العمالية في عصر الحداثة، وبعد أن فقدت الأحزاب الشيوعية قوتها الجماهيرية المؤثرة التي كانت السلطات الرأسمالية تنظر إليها بعين الخشية وتعتبر أفلاما من هذا النوع دعما إعلاميا لها، ألغى الى الأبد تهمة التحزب عن العاملين فيها، وهذه خاصية من خصائص الحداثة أزعم أن السينما المستقلة أبرزتها مبكرا قبل أي نشاط ثقافي آخر. تأتي هذه الحيوية من كون السينما فن شعبي وثقافة جماهيرية قبل كل شيء بحيث أن التحولات تجد أول ما تجد استجابتها فيها ولأن النظام لا يمكنه الاستمرار دون فعاليات الثقافة الشعبية فهو مجبر على تقبل الجديد وإلا مات. مع ذلك لا يمكن أن ننكر أن السينما العمالية بالبعد الثوري استمرت بطرح تمثيلاتها سواء بالسرد التقليدي منذ أفلام مثل (دماء البهائم) 1949 لجورج

فرانجو من فرنسا تتميز ببساطة الطرح والتسطيح الى حد ما كفيلم (جريمة السيد لونغ) 1936 الذي أخرجه جان رينوار وعرض قبل انتصار الجبهة الشعبية بأسابيع في فترة شهدت الساحة الثقافية الفرنسية التفافا منقطع النظير حول الأفكار الشيوعية (في هذا الفيلم يواجه رب العمل مصاعب مالية ويختفي ليموت في حادث فيعمد العمال الى تكوين إدارة جماعية للشركة)، وصولا الى (نورما ري)1979 لمارتن ريت من الولايات المتحدة و (السلاماندر) 1971 لآن تانر من سويسرا و (طرد رب العمل) 2004 لآفي لويس ونعومي كلاين، أو أفلام أصبحت الجماليات تشكل ركنا مهما فيها مع تطور الفن السينمائي والتقنيات والنزعة الفردية المستقلة للفنيين وما تحمله من توجهات مختلفة وثيمات نجد أفلاما مثل (راقصة في الظلام) 2000 للارس فون ترير من الدنمارك و (تبادلات عنيفة في وسط معتدل) 2003 لجان مارك موتو من فرنسا. تتعدد ميادين السينما التي اصطلحنا على تسميتها بالعمالية فتوجد أفلام تتناول شريحة النساء العاملات منها فيلما (نورما ري) و (السلاماندر) اللذان ذكرناهما، ومن الأفلام ما يختص بحدث معين أو مكان عمل معين بشكل يقربه من الوثائقية أو هو وثائقي فعلا مثل (برازيل) 1985 لتيري جيام من المملكة المتحدة و (غلق مصنع رينو في فيلفورد) 1998 لجان بوكوي من بلجيكا، وربما جنح مخرجون الى إبراز الكوميديا البشرية في الصراعات هنا فنرى أفلاما مثل (أهل ليب.... مخيلة السلطة) للفرنسي كريستيان رواو و (كل شيء يسير على مايرام) 1971 للفرنسي جان لوك غودار و(كوميديا العمل) 1987 للفرنسي لوك موليه و (فوليم) لمجموعة من المخرجين.

على كل حال تبقى السينما العمالية جزءا مهما من الفن السينمائي وتبقى لها متطلباتها ما دامت توجد طبقة عاملة ويوجد عمال. الخلاصة هنا أن مفهوم الالتزام حتى اتجاه قطاعات اجتماعية محددة قد تغير من حزبي الى اخلاقي.



لقطة من فيلم زد سنة 1969 للمخرج كوستا غافراس

*

لا يخفى أن السينما سلاح تعبيري استخدم في الصراعات الفكرية ليدافع به كل طرف عن رؤيته للعالم، وبشكل أضيق، عن مصالحه، وقد كان من قدر السينما أن تتبلور كفن وكأداة مع انقسام العالم مطلع القرن العشرين الى معسكرين سمتهما طبقية تحديدا ومن ثم الى نظامين متضادين تمثلا في المعسكر الاشتراكي والمعسكر الرأسمالي وكل معسكر استخدم هذه الاداة في الدفاع عن مفهومه الاخلاقي فنجد من جانب المعسكر الاشتراكي التدشين الطبقي للفن السينمائي بأفلام آيزنشتاين وغيره من سينمائيي المرحلة السوفيتية، ولكن هذه الافلام حتى بعد آيزنشتاين بعشرات السنين لم تكن أفلاما حزبية سياسية بالمعنى الدعائي فقط بل كانت لها وجهة نظر فنية وجمالية، وأحيانا أفلام في غاية التفرد الابداعي، ميزت السينما السوفيتية. ومن جانب كان المنظور الرأسمالي للعالم الذي جسدته هوليوود بأخلاقيته الممجدة للقيم الفردية والتنافسية. شهد كلا المنظورين تراجعا متزامنا مع تطور الفن السينمائي وأنماط التعبير فنموذج الكاوبوي الذي رسم صورته وملامحه المعروفة أفلام الويسترن واسطورة الرجل

الابيض وأدوه ممثلون كجون وين جاء اليوم الذي غربت شمسه فيه. حتى أفلام الويسترن نفسها تغيرت لتعالج قضايا أكثر حميمية وخصوصية بعيدا عن تمجيد الدور الحضاري للرجل الابيض، لا بل أن النظام الهوليوودي نفسه أخذ يتعرض الى هزات فكرية وظهرت أفلام المخرجين المستقلين وستوديو الممثل وممثلون متمردون على المنهج الهوليوودي في صياغته الفنية للواقع. من المفيد هنا أن نعرج على تجربة أحد مخرجي الطليعة ونتخذها نموذجا للسينما المستقلة والكفاح الذي قام به مخرجوها لتطبيق منهج أخلاقي جديد في العمل السينمائي.

قال المخرج الأمريكي روبيرت كرامر (1939–1999) ذات يوم لأبنته وهما يسيران معا على جسر في باريس (أريدك أن تتعلمي مني وتكوني مثلي) فأجابته (لايمكنني ذلك فأنا لست أنت وزماني ليس زمانك) من المؤسف أن لايكون لهذا السينمائي المناضل وريث منه يرث نضاله وفنه. عندما إقترح عليه المخرج الياباني (نوبوهيرو سووا) قبيل وفاته أن يشترك معه في أخراج فيلم في هيروشيما (حيث مسقط رأس هذا المخرج) اعتذر لأنه اعتاد على طريقة خاصة في الاخراج ربما لا تتفق مع طريقة سووا، طريقة مخرج يحمل كاميرته على كتفه وربما اشترك معه ممثل واحد، وكما قال في رسالة الرد (انتاج بفريق عمل مكون من اثنين أو ثلاثة بضمنهم أنا والعمل خطوة خطوة، يوما بعد آخر، بانيا فيلمي مما يعترضني من مشاكل واكتشافات) دون مخطط محدد أو سيناريو ثابت. لم تكن هذه الطريقة تفردا فقط بل اضطرارا أيضا لأن أي ستوديو من ستوديوهات هوليوود لم يكن ليرضى بتمويل أفلام كرامر النضالية المناهضة لأسس المجتمع الأمريكي ذاتها.

أراد كرامر أول الأمر أن يكون كاتبا فألف العديد من الروايات والقصائد والمسرحيات لم تنشر منها ولا واحدة. قام بدور المراسل مع نورم فروشتر وروبيرت ماكوفر في فيلمهما المهم (صانعو المتاعب) عام 1965 عاكسا في دوره تجربته في مساعدة الزنوج الأمريكيين في نيوجيرسي ومطالبته بحقوقهم. عمل بجد كصحفي وسرعان ما جذبته الحركة المناهضة لحرب فيتنام. استهوته السينما كأداة للتعبير عن مواقفه السياسية فعكس في أول فيلم له الجو السياسي لأواسط الستينيات والانخراط ضد حرب فيتنام. كان فيلم (شواهد) هو الفيلم الأكثر نضجا من أفلامه في السبعينيات وقد صور فيه قبور الجنود الذين قتلوا في حرب فيتنام. ثم

إلتفت الى عرض وجهة نظر الفلاحين عن أمريكا ومستقبلها. خلال سنوات عمله كلها لم يكن قادرا على البقاء مع الكاميرا وقد أخبر المجلة الفرنسية (كاييه دي سينما) أواخر السبعينيات أنه أضطر الى العمل سائق شاحنة لسنة كاملة حتى يعيش ويوفر القليل الذي يستطيع به العودة مجددا الى حمل الكاميرا. قام عام 1989 بمسح وثائقي تتبع فيه الحياة الأمريكية على طول الطريق العام الشهير من مدينة (مين) الى مدينة (فلوريدا) في فيلمه الوثائقي الرائع (Route one) ويعني حرفيا الطريق واحد أو رقم واحد. بلغ مجموع أعماله السينمائية حوالي 22 فيلما. إن مبدأ كرامر في الحياة يلخصه عنوان فيلمه (Walk the walk) وهو مجتزأ من قولهم باللغة الدارجة الأمريكية If you talk the talk you gotta walk the walk ويعني ببساطة ما نعبر عنه نحن العرب بقولنا (لازم قول وفعل) بالعامية فمنذ أن استهوته الكاميرا عام 1965 يمكننا تبين عقيدة كرامر من عناوين أفلامه (حرب الشعب)1975 و (مشاهد من الصراع الطبقي في البرتغال) 1977 و (بنادق)1980 و (النازي في بلدنا)1984 و (الكتابة ضد النسيان)1991 وغيرها كثير.

لقد كان كرامر مناضل ومراسل وروائي مرحلة النضال في الستينيات ومن الذين شخصوا بمسبار الكاميرا أمراض المجتمع الأمريكي ونظامه الديمقراطي ولم يخطئوا التشخيص. عندما أتعبته الظروف في الولايات المتحدة عبر الأطلسي الى أوربا ودخل فرنسا ومن هناك التحق بالمعركة الطبقية في البرتغال في نيسان عام 1974 وأخرج فيلمه عنها، وبالمناسبة فإن الكفاح والوثيقة والخيال ليست ثلاثة أوتار في آلة كرامر السينمائية بل هي وتر واحد لا يتجزأ إذ لم تكن مواقفه الطبقية آيديولوجية فقط جامدة وسمجة ففي حين واكب صراعات بلده الداخلية خطوة بخطوة بما لم تقله السينما الأمريكية التجارية عن العنصرية في الجنوب وصعود السود الى مجال حياة البيض ومعركة مكتب التحقيقات الفيدرالي الأف بي آي ضد حزب الفهود السود والجرائم التي رافقتها ويوتوبيا حركة ديغرز Diggers ومئات الهجمات التي لم توقع ضحايا وقام بها أعضاء الويذرمين Weathermen وممارسات التعليم البديل وعلاقات الحب والعلاقات العائلية بين الأجيال والتجديد الفني في الستينيات، فإنه كان فنانا كئيبا ولكن دون يأس يبدو كل فيلم من أفلامه كأنه (يظهر شيئا ما من الهاوية)، وحالما بعالم جديد، وكان مجددا متطرفا بدليل فيلمه (برلين 91/10) عن سقوط جدار برلين وقد صوره

في مشهد واحد داخل حمام شقته!! ومستبطنا لحركة التأريخ في (أشباح الكهرباء) وهذه الأفلام أخرجها بدء من الثمانينيات في أوربا وقد أحتضنه الوسط الثقافي والسينمائي الفرنسي أيما احتضان وعوضه عن عنائه في بلده. مات روبيرت كرامر في العاشر من تشرين الثاني 1999 موتا مفاجئا بعد عملية جراحية في مستشفى بباريس.

هوليوود نفسها أصبحت موضع إدانة مع تصدر المنهج الاخلاقي لاهتمامات المخرجين. الأفلام التي تناولت النشاطات الاجرامية... مافيا صنع النجوم، كواليس هوليود الخلفية، ملامح الحلم الأمريكي بلا رتوش، هذه الأفلام كثيرة إذ اهتم المخرجون الكبار بهذا الواقع منذ وقت مبكر. نرى في أحد أفلام ديفيد لينش الأخيرة الممثلة (نعومي واتس) تنزل سلم الطائرة في مطار لوس أنجيليس بابتسامة باهرة لكنها تنتحر بعد ساعتين. تحول الحلم الهوليودي الى كابوس، والأسطورة الوردية تكشفت عن أسطورة سوداء لأن الفتاة الشقراء اختار منتج يخضع لأوامر المافيا بدلا عنها فتاة سمراء. إن الفساد ثيمة دائمة لهذا التأريخ. يضع (ريموند شندلر) في قصتي فيلمي (النوم الأكبر) عام 1939 و (الوداع الطويل) عام 1954 تحت العدسة عوائل لوس أنجيليس ذات السطوة والنفوذ والمرتبطة بعالم السينما والمافيا والتجارة حيث تولد الجريمة وتجد حاضنها الطبيعي، وفي قلب الجريمة لابد أن توجد امرأة أو امرأتان في امرأة مميتة. حين تواجه هذه العوائل مشكلة ما فإن هناك دائما (شخص ما) حاضر للحل القذر. كان التركيز في أفلام عن قصص (داشيل هاميت) على علاقات رجال العصابات أنفسهم كما في فيلم (الموسم الأحمر) عام 1929 حيث يعهد الرجل الثري (راعي المدينة وبانيها) بمهمة كسر اضراب العمال وإفشال مطالبهم الى العصابات التي تسيطر على المدينة فعليا في طرح سياسي واضح. مع ذلك نجد في هذه الأمثلة على اختلافها أن المشكلة تكمن في أهواء الرجال المتعلقة بالنفوذ. كان شاندلر أخلاقيا صرفا فيما كان هاميت ناقدا سياسيا ساخرا.

إن الأهواء الخاصة والفساد الاجتماعي هما حدا الفرجال الذي يرسم الدائرة وبين هذين الحدين لازال الروائيون يؤلفون رواياتهم الأكثر مبيعا والتي تجد طريقها الى السينما. ربط الروائي (جيمس ألروي) تجربته الشخصية بتجارب غيره السينمائية والواقعية السابقة له.. طفولته في لوس أنجيليس، مرافقته لأم (متحررة) اغتصبت وقتلت عام 1958 وهو في السادسة من العمر فإنتقل الى كنف أب كاره لذكراها يصحبه الى صالات السينما ومباريات الملاكمة. مات

الأب وجيمس في سن السابعة عشرة. أعقبت ذلك فترة من الانحدار الخلقي انغمر خلالها في معاشرة المجرمين ومعاقرة الخمر وحكم عليه بالسجن عدة مرات ثم تحول الى يساري متطرف ولم ينقذه من هذا الجحيم سوى اللجوء الى القراءة والكتابة. قرأ عن لوس أنجيليس إبان الأربعينيات والخمسينيات وعن دور المافيات ورجال الأعمال الذين يمولون هوليود، وعن وحشية وفساد شرطة الولاية، وعن الجرائم خصوصا جريمة قتل أليزابيث شورت التي أطلقت عليها الصحافة لقب (زهرة الداليا السوداء) والتي عثر على جثتها مقطعة عام 1947. هذه الجريمة لم يكشف عن سرها رسميا الى يومنا هذا حالها حال جريمة قتل أمه التي كانت تبلغ 43 عاما فيما كانت الداليا تبلغ 22 عاما، كانت المرأتان كلاهما تؤمنان بأنهما تستطيعان صعود سلم مجد هوليود وشهرتها بالخضوع وتلبية رغبات رجالها المتنفذين.

كتب جيمس روايات قتل ناجحة ومنها التي أخرجت في ثلاثية عنوانها (القمر الدامي). أخيرا تصالح مع ماضي أمه وكتب له أروع رواياته جامعا بين نهايتها ونهاية اليزابيث شورت في نهاية الشابة بطلة القصة. عدا هذا فإن الداليا أصبحت البؤرة العامة للحديث عن الفساد القاتل على صفحات الدوريات ومواقع الأنترنيت والكتب، وقد أصدر (ستيف هودل) وهو رجل شرطة متقاعد يرى في كتابه (قضية الداليا السوداء) عام 2003 والده الطبيب جورج هودل قاتل الداليا الحقيقي. يحتشد الكتاب بالمعلومات المثيرة. كان والده جراحا شهيرا وله علاقات وثيقة بفناني هوليود ومنهم المصور (مان راي) والعبقري (جون هيوستن) كما كان من الذين يجرون للنجوم عمليات جراحية غير قانونية. تتهمه ابنته باغتصابها فيحاكم لكنه يبرأ بفضل علاقاته مع أساطين هوليود. عندما قتلت الداليا تثور حوله وحول صديقه فريد سيكستون الشكوك فيختفي خارج الولايات المتحدة، يعود بعد عشرات السنين ويموت طاعنا في السن مخلفا وراءه ألبوم صور يتصفحه ابنه ويثير اهتمامه ويقتنع أن قاتل الداليا هو والده فيقوم بالتحقيق بعد مضي 50 سنة على الحادث.

لقد نجا والده بفضل المافيا وشبكة أطباء اجهاض النجمات الحوامل. تقول الأخبار أن صحفيين وقضاة من كاليفورنيا مقتنعون بصحة الاتهام حسب المقابلات التي أجريت معهم وعرضت في الشريط الوثائقي (زهرة الداليا السوداء) عام 2006 . إن الذي كتب المقدمة لكتاب ستيف هذا هو جيمس ألروي نفسه. يتهم ستيف والده بإرتكاب سلسلة جرائم لصالح

مافيا هوليود بالتخلص من حمل النجمات أو من النجمات أنفسهن، وربما كانت والدة جيمس احداهن، وربما، مارلين مونرو أيضا. أدلى كاتب آخر بدلوه مؤخرا فكتب (ملف الداليا السوداء) 2005 وهذا الكاتب هو (دون وولف) وقد ناقض فيه تحقيق ستيف هودل مدعيا أنه اطلع على وثائق لم يطلع عليها ستيف، ودون هو ابن منتج هوليودي وكتابه جيد التوثيق حول الفساد في كاليفورنيا بين عامي 1940 و1970 ، حول عالم المخدرات وتجنيد (النجيمات) للدعارة وشبكة (المجهضين) المرتبطة برجال أعمال يوجهون وسائل الاعلام لإبهار (الجماهير الشعبية) فيضللونها بنتاجات سينمائية في عمقها منحرفة الفكر ومغرقة في الفردية في الوقت الذي يجذبون فيه المزيد من الحسناوات طالبات الشهرة. إن تأريخ هوليود الحقيقي موجود في كواليس الدعارة أكثر مما هو موجود على بلاتوهات التصوير. لابد للنجمة، وربما النجم أيضا، أن تمر بهذه الكواليس ليصل الى أضواء موقع التصوير. نظرية دون وولف تقول بأن الداليا أصبحت عشيقة عراب من عرابي هوليود لكنها حين حملت رفضت الاجهاض فكانت نهايتها القتل والتقطيع.

حاول المخرج دي بالما في فيلمه (زهرة الداليا السوداء) أن يبتعد عن مشاهد العنف التي حفلت بها أفلام كفيلم سكورسيزي (عصابات نيويورك) وأفلام هاوكس (فيلم سكيرفيس مثلا) وأسلوب هيتشكوك. يقترب من أفلام ذكية و (مثقفة) إذا صح التعبير كفيلم كرونينبيرغ (تأريخ عنف) أو فيلم ديفيد لينش (المخمل الأزرق) حيث العنف هو تحصيل حاصل الدلالة في الفيلم وليس مشاهدا تفصيلية دموية. كاتب السيناريو (جوش فريدمان) بسط وركز الحبكة وألغى تفاصيل كثيرة تتطلب فيلما طوله 6 ساعات. لقد أحل دي بالما الايحاء محل الإثارة الغرائزية بعكس أفلام سابقة له مثل (عيون الأفعى) 1998 حيث يصور مشهد القتل السياسي في مباراة ملاكمة معادا عدة مرات بدلالات مختلفة مستفيدا من مهارة الممثل (نيكولاس كيج). وضع الخيال السينمائي في (زهرة الداليا السوداء) تصوراته الخاصة بشأن مغزى الحدث الدامي جامعا سايكولوجية هيتشكوك مع خصوصية شندلر وسياسية هاميت. وسيجد القارئ الكريم في مقالة (نحو منهجي أخلاقي للمعرفة السينمائية) والمقابلة المعنونة (عندما تبدأ هوليود بالشك) إضاءات قيمة على الموضوع.

غير أن أخلاقية السينما الجديدة لا تتحدد هنا بما ذكرناه في مقدمتنا بل أن العامل الديموغرافي الثقافي أيضا أصبح عنصرا من عناصر هذه الاخلاقية فالسينما أصبحت معبرا عن مساحات انسانية كانت مهمشة وما عرف بالصراع الثقافي بين المركز (المراكز الحضارية والثقافية المعروفة في العالم الغربي) والمحيط (البيئات الثقافية المتلقية والمحددة تقليديا فيما اصطلح على تسميته بالعالم الثالث أو الجنوب) أخذ يميل الى ابراز مشاكل وشهادات وهموم مجتمعات بقيت لزمن طويل في العتمة ويضطلع سينمائيون اليوم من مختلف البلدان بصنع أفلام متميزة حازت على جوائز تتناول الصراعات الحضارية والاثنية والابادة الجماعية ومشاكل أكثر خصوصية، وخير مثال على ذلك سينما الكمبودي (ريتي بانهْ) ولا بأس أن نعطي القارئ، اضافة الى ما سيقرأه عنه في مقال الشهادة الفيلمية، معلومة إضافية مركزين على عمله (لا يمكن تغليف الجمر بالورق) الذي لم يتناوله المقال المترجم.

من أهم أفلام ريتي بانه (موقع 21) 1989 و (مزارعو الرز) 1993 و (أرض الأرواح المتشردة)1999 و (موقع 21 ماكنة الموت التي صنعها الخمير الحمر) 2003 . يمكننا أن نعتبر فيلمه الذي أخرجه في العام 2006 ذا العنوان الشعري الجميل (لايمكن تغليف الجمر بالورق) أو إن شئتم ترجمة حرفية (الورق لا يمكنه تغليف الجمر) La papier ne peut pas envelopper la braise بمثابة قراءة في الصفحة المقابلة لصفحة فيلمه (الموقع 21... ماكنة الموت التي صنعها الخمير الحمر) أو هو الوجه الآخر له ، الوجه الحاضر لهذا الموقع الذي أصبح متحفا لجرائم الخمير الحمر، كما يمكننا رسم الصورة للقارئ العزيز على النحو التالي .. تصوروا موقعا، كان فيما مضى معسكرا للاعتقال، وهو في الأصل قبل أن يكون معتقلا كان مدرسة، حيث تحولت دفاتر التلاميذ في مخازنه الى مسودات لمحاضر تحقيق اختلط عليها عرق الجلادين بدماء الضحايا، وحيث كان يجري تكسير عظام الضحايا (قدر عددهم بحوالي 14000 في ذلك الموقع فقط من بين عشرات المواقع) ضربا بالهراوات ثم يساقون ليوقفوا أمام الحفر وتطلق على رؤوسهم فرق الاعدام الرصاص دون تهم واضحة، وربما فارق الضحية الحياة دون أن يعرف أي ذنب ارتكب، وبعض الضحايا من شدة التعذيب يتخيل لنفسه ذنبا ما وإلا فليس معقولا بالنسبة اليه أن ينزل عليه كل هذا الغضب وتحل عليه كل هذه اللعنات دون سبب، وحيث تتمزق الفتيات تعذيبا لمجرد علاقة قرابة مع (متهم) آخر

أو لأن الفتاة كتبت رسالة غرامية الى خطيبها ثم تقاد هي أيضا الى نهايتها المحتومة عند الحفرة. بعد هذا كله.. وبعد أن تخلصت كمبوديا من طغيان الخمير الحمر ما الذي يجري للناجين وأبنائهم وبناتهم، هل حصلوا على العدالة، على الحياة الحرة الكريمة؟ إن جواب الفيلم يذكرنا بقصة لكاتب جزائري عنوانها (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) ليجدوا نسائهم اللواتي خلفوهن ورائهم إيثارا وتضحية من أجل الوطن مومسات أو متسولات وعوائلهم تعيش عيشة البؤس، وهم حين ماتوا كانوا يحلمون بمستقبل مشرق وإنصاف تأمنه لأبنائهم حكومة قدموا أنفسهم قرابين لكي تظهر الى الوجود. الآن في كمبوديا، قرب هذا الموقع الذي أصبح متحفا حيث كانت تدور ماكنة الموت تطحن آلاف النساء ، على الجانب الخارجي من الأسلاك الشائكة، تتجمع آلاف أخرى يدرن محاولات أن يحظين بفرصة لبيع أجسادهن، أنفسهن، لطالب لذة. هنا بين وجهي الورقة، إذا سمحت لنا المخيلة أن نتصور أنهما الأسلاك الشائكة، توجد الكثير من وشائج العذاب. إذن ... بين داخل أسلاك الماضي (موقع 21) وخارج أسلاك الحاضر (لايمكن تغليف الجمر بالورق) أواصر لا يصعب تبينها.

قضى ريتي بانه وقتا طويلا يصور (300 ساعة) ويراقب ويسمع شهادات الفتيات ليستخلص فيلما مدته ساعة ونصف. غير كاف أبدا ولذلك عوض المخرج بكتاب ألفه مع الكاتبة لويز لورينتز وبالعنوان نفسه. كان على ريتي بانه أن يتحدد في فيلمه بخيارين هما تباين التجارب والتكثيف، استغلال مساحة الفيلم المحددة ليكون كل مشهد حاضرا بخصوصيته وقوته وقيمته الدرامية، كل فتاة ظهرت وهي تؤدي بظهورها فرادة حالتها الاجتماعية وفرادة شخصيتها. كل واحدة لها ألوانها وأشياؤها، كل واحدة تروي حكايتها بكلماتها. يعيد الفيلم تنظيم كل حيز فردي ليدرك المشاهد روابطه الخاصة، وأواصره المشتركة مع الحيز الآخر، وتفاوت الحالات، وبنية العهر المادية والاجتماعية في مكانها الحقيقي وزمنها الراهن، ويرى شخصيات أخرى أقل وضوحا في الفيلم ولكنها أقوى سطوة مثل (جالب الزبائن) الصغير الذي يراقبهن بحرص والحاح. يمكننا مشاهدة الأخت التي تمرض أختها الأصغر المصابة بالإيدز اصابة خطيرة والتي استدرجتها هي الى عالم الدعارة، يمكننا أن نرى الأهل الذين يعيشون مقابل بيع جسد أبنتهم، ويمكننا أن نرى حضور حياتهم وهم في المزارع القصية وإن لم تظهر على الشاشة، ويمكننا أن نشاهد الأماكن نفسها التي اغتصبت الفتيات فيها لأول مرة بمثابة (تدشين) من قبل القوادين

ومن معهم. لقد تجاوز هذا الفيلم الوثائقية ليكون فيلم رعب وحرب ومغامرات يائسة ضمنا. فيلم استطاع به ريتي بانه أن يثبت أن السينما يمكن أن تغلف الجمر.

هذا هو جزء جوهري من المنهج الاخلاقي الجديد للسينما الذي شمل حتى صناعات سينمائية أوربية كانت أقل أهمية، على المستويين التجاري والفني، ولم تحظى بالتغطية الاعلامية التي تستحقها باستثناء، بشكل خاص، تغطية الفرنسيين المشهودة والتي كانت في كثير من الاحيان معينة لها على الظهور والشهرة، لكنها برزت اليوم كقوة سينمائية صاعدة من دول أوربا التي كانت فيما مضى جزء من المعسكر الاشتراكي كالسينما التشيكية والبوسنية والبلغارية وغيرها، ولا ننسى السينما التركية والايرانية وسينما أميركا اللاتينية وكذلك دول أفريقية تحصل على جوائز في مهرجانات عالمية.

يتبين لنا مما سبق أن المنهج الاخلاقي، الذي هو في الاصل التزام فني في العمل الابداعي تحديدا، لا يعني انعدام الالتزام السياسي أو الترفع عن اتخاذ مواقف سياسية بل هو في صلب المسؤولية السياسية في الموقف من قضية شعب أو مرحلة تاريخية ومن أوضح البراهين على هذا دور الواقعية الايطالية الجديدة في التحول الديمقراطي للبلد بعد الحرب العالمية الثانية، نمط التحول الصعب بعد الديكتاتورية والحرب. تميزت أفلام 1945-1948 بتناولها لقضايا لم ترقى الأعمال الأدبية في تلك الفترة الى مستواها كإرث العنف والحاجة للعودة الى القيم الإنسانية، وأهمية ودلالة الشهادة واللغة، وتأثيرات الحرب على الأدوار الجنسية بالارتباط مع الجسد مما لا يمكن لغير الصورة الفيلمية أن تعبر عنه، فجاءت موجة السينما الجديدة معبرة عن حاجة المثقفين الإيطاليين الى التخلص من لغة ورموز فرضتها الفاشية عليهم، والى تفكيك العقلية والجمالية الفاشية التي سادت في نتاجات تلك الحقبة. اضطلع المثقفون، والسينمائيون خصوصا، بدور "وكلاء التأريخ" الذي تركته لهم الأحزاب (أنظر دراسة الباحثة روث بين-غيات عن السينما الايطالية ما بعد الحرب). كذلك انخراط سينمائيي الموجة الفرنسية الجديدة في النشاطات السياسية من نقاشات للأحداث واتخاذ مواقف وبيانات في مفاصل تاريخية مهمة كحرب الهند الصينية وحرب الجزائر ومظاهرات 1968 وانعكاس هذا كله على أعمالهم السينمائية بهذا الشكل أو ذاك.

يتضح للقارئ الكريم أننا أردنا تقديم مجموعة تأملات في المنهج الاخلاقي ليس من الناحية الفنية فقط، ليس من خلال رؤية فنية للعالم فقط، بل من خلال زوايا ومستويات متعددة للنشاط الانساني عند الفنان بمعالجات متنوعة تختلف في الفترة الزمنية وفي طبيعة الحدث وفي أسلوب العمل الفني. كذلك لم نجد بأسا في ترجمة دراسة مقارنة بين جنسين من أجناس التعبير الفني هما السينما الوثائقية والرسم بعنوان (جمالية الرعب لا وجود لها) باعتبارهما تصورين وثائقيين للعنف وآثاره فالحقيقة أن الاسباني غويا الذي لم يكن في زمنه سينما ولا آلة تصوير قد سجل شهادته على العنف في سلسلة من اللوحات والمحفورات تمت بصلة قوية الى التوثيق الصوري أكثر مما تمت بصلة الى لوحاته التي كان يرسمها في ظروف أخرى غير ظروف الحرب والاحتلال ومقاومة المحتل، وبذلك يوجد أكثر من مبرر موضوعي وفني في المقارنة بينها وبين افلام السوفيتي رومان كارمين الذي قدم الى اسبانيا بعده بأكثر من قرن ليصور احداث الحرب الاهلية الاسبانية.

جودت جالي



لقطة من فيلم (قاطع الطريق) 1946

سينما ما بعد الحرب: الواقعية الايطالية الجديدة والتحول الديمقراطي

بقلم

روث بين-غيات

كتب محررو مجلة سوسييتا في تشرين الثاني 1945:

" لقد انتهت الحرب للتو. مع ذلك فأي منا أحيانا لا يستطيع أن يتذكر ما كانت عليه حياته قبلها. لا يتعرف أي منا على ماضيه الذي يبدو عصيا على الفهم. حتى عصر النهضة أو القرن التاسع عشر يبدوان لنا أقرب من سنوات الأمس المحزنة. [....] حياتنا الحاضرة موسومة بالذهول والبحث الغريزي عن اتجاه. نحن بكل بساطة عُزَّل أمام الوقائع" (1)

في الاشهر والسنوات التي تلت الحرب العالمية الثانية شعر العديد من الايطاليين بفقدان لنقاط الاستدلال كالذي عبرت عنه هذه الكلمات فيما كانوا يحاولون إعادة بناء حياتهم وبلادهم. إن الهزيمة العسكرية، والاحتلالات الاجنبية، والحرب الاهلية، والاعتقالات الجماعية خارج الوطن، والاضرار المادية والنفسية التي سببتها الحرب الشاملة قد اختلف الشعور بها باختلاف الافراد ولكن الاحساس الجماعي كان يهيمن عليه الدمار والعار. بالإضافة الى ذلك فإن الحرب لم تكن قد انتهت حقا بالنسبة الى ملايين الايطاليين. موجات من اللاجئين قادمة من المستعمرات الايطالية التي خسرتها ايطاليا والمناطق الحدودية كانت تعبر البلاد، ومئات الآلاف من الجنود الايطاليين السابقين كانوا لا يزالون أسرى في الخارج، والعنف المميز لأوقات الحرب استمر من خلال الاغتيالات السرية ، والاغتصابات، والاعدامات بلا محاكمة التي زادت من تدمير العوائل والجماعات. بعض الايطاليين الذين أفقدهم صوابهم العنف والمعاناة المستديمة للحرب والاضطهادات لم يكونوا قادرين على تجاوز الفظاعات التي كانوا شهودا عليها أو التي

عاشوها بشكل مباشر، وعلى غرار رواية إلسا مورانت (La storia) التي تجري أحداثها ما بين عامي 1941 و 1947 لم يعد التاريخ سوى وحدة واحدة مع قصة الحرب و عواقبها.

إن الميل الى اعتبار أن سنوات ما قبل الحرب يستحيل تحملها كان أيضا استراتيجية تجاوز سياسي للمحنة بالنسبة الى الكثير من الايطاليين. في فترة قضايا التطهير وعقوبات السجن كان ميدان الـ (ما قبل)- كما سارعت مجلة سوسييتا الى وصف عقدين من الديكتاتورية- لما يزل أكثر قربا وأشد إيلاما من أن يواجهه الايطاليون. كانت المشاريع السياسية والثقافية الليبرالية واليسارية، الصادرة عن المقاومة وعن ضرورات الإعمار والبناء الديمقراطي، أكثر جاذبية من مواجهة ذكريات الحرب والديكتاتورية المؤلمة، وكما في البلدان الغربية الاخرى كان التأكيد على فعل المقاومة بوصفه عاملا للنهضة الوطنية وسيلة لتعبئة الطاقات الجماعية للإعمار وللالتفاف على الانقسامات الناتجة عن الحرب، بسبب تعاون قسم من الايطاليين مع الالمان إثناء الاحتلال، والمأسسة لرؤى متضاربة بخصوص الماضي والمستقبل الوطني في الوقت نفسه. القصص الصادرة عن المقاومة الايطالية قدمت ما كان بمثابة كتاب مقدس يمجد قيم التضحية يهون على الإيطاليين مواجهة الخسائر والميتات المرتبطة بالاحتلال الالماني بالاستناد في كل هذا الى بلاغةٍ وايقونيةٍ كاثوليكيتين مألوفتين وموحدِّتين على المستوى الوطني، ورسمت كذلك نماذج جديدة ليست فاشية للبطولة الرجولية والفعل الجماعي (2). إن التدوينات التاريخية لهذه المرحلة، على غرار العفو عن الفاشيين الذي أصدره في العام 1946 بالميرو توغلياتي وزير العدل الشيوعي، عارضت الانقسامات والتسويات بين الايطاليين والتي ميزت سنوات الديكتاتورية العشرين. لقد انجزت المأمول، الذي كان يتشاطره الكثير من الايطاليين في العام 1945، من "جعل الطاولة نظيفة تماما" على حد تعبير ايتالو كالفينو، من تقديم وهم قطيعة سايكولوجية تامة مع الماضي الفاشي. (3)

هذا المقال يحلل هذه اللحظة الخاصة من التاريخ الايطالي. إنه يتناول كل السنوات الاولى التي تلت الحرب، عندما اصطدمت الحاجة الى اعتبار سنة 1945 "سنة الصفر" بالواقع الذي لا يزال يحمل العواقب المدمرة للصراع. اعتمد لهذا الغرض على اعمال جديدة تعتبر سنة 1945 حدا مساميا أكثر من كونها قطيعة مطلقة بين مرحلتين، وتحلل الفترة المباشرة بعد الحرب خارج السرديات المعتادة عن التحول الى النموذج الاميركي والتحول الى النموذج

السوفيتي (4). إن موقف الاحزاب السياسية والسرديات الجماعية المتحول نحو المستقبل، وتأكيد التدوين التاريخي على إعادة بناء ايطاليا ضمن السياق السياسي للحرب الباردة والنموذج الاميركي للتحديث قد أعطى انطباعا مزيفا بديلا عن الانطباع، السائد في العامين 1945 و 1946 بين الايطاليين، بأنهم يعيشون في فراغ سلطة، يجدون أنفسهم في مواجهة "مرحلة دون استمرارية، في حيز متشظ" كما بينت جيدا الناقدة الايطالية آنا ماريا توريغليا (5).

مع ذلك فإن ما لاحظه بيتيه لاغرو بالنسبة الى فرنسا وبلدان اخرى من أوربا الغربية هو صحيح أيضا بالنسبة الى ايطاليا من أن التفاؤل العام لما بعد الحرب مباشرة تستر على الآثار والمخلفات التي تركتها الحرب الشاملة في الحيز الخاص- النتائج الجسدية والنفسية طويلة الأمد لسنوات الحرمان والاضطهاد والاذلال، والضياع المرتبط بالتهجيرات الجماعية وفقدان الشرعية للسلطات المحلية والوطنية المسقطة سياسيا (6). لكي نكشف عن هذه القصص الاخرى من الضروري أن نعتمد على سرديات بديلة، قصص تتحدث عن الهدم أكثر مما تتحدث عن اعادة البناء، تركز على "العجز، والاذلال، وضياع الاتجاه" الحقيقي الذي أمسك بخناق الايطاليين خلال الحرب وما بعدها مباشرة (7).

الواقعية الجديدة بوصفها تصويرا للتاريخ

السينما الايطالية بعد الحرب

قدمت السينما الايطالية لتلك السنوات مصدرا مفضلا لبناء سرد بديل لهذا النوع المتعلق بصعوبة الانتقال، بعد الحرب والديكتاتورية، الى واقع أفضل. كانت الافلام الايطالية لأعوام 1945-1948 مسكونة تماما بمسائل وجدت لها أرضية تعبير قلما كان يميل اليها الأدب التاريخي (8)، مثل إرث العنف الفاشي والحرب، والحاجة الى العودة الى القيم الانسانية، وأهمية ودلالة الشهادة واللغة، وكذلك تأثيرات الحرب على الادوار الجنسية. سنهتم هنا بالأفلام الواقعية الجديدة التي لعبت فيها هذه المسائل دورا خاصا. في القسم الثاني من هذا المقال

سنقدم قراءة معمقة لفيلم ألبيرتو لاتوادا Il bandito (قاطع الطريق) 1946 الذي يروي العودة الصعبة، والمأساوية أخيرا، لجندي ايطالي كان معتقلا في معسكر الماني بعد الهدنة التي وقعتها ايطاليا مع الحلفاء في 8 ايلول 1943.

من الواضح أن افلام الواقعية الجديدة التي تتناول المقاومة اسهمت في دعم وبث السرديات الليبرالية واليسارية التي قدمت المقاومة بوصفها خلاصا و (إعادة توحيد إيطاليا) ثانية. إن أفلام روبيرتو روسيلليني، (روما مدينة مفتوحة) 1945 و Paisà في العام 1946، وفيلم لا تزال الشمس تشرق 1946 لآلدو فيرغانو وفيلم (يوم في الحياة) 1946 لإليساندرو بلازيتو ميزت بدايات تدوين تاريخي صوري للمقاومة قابلة للتأثير في الايطاليين الذين عاشوا خارج مناطق النشاط المقاوم أو كانوا سجناء في الخارج. غير أن هذه الافلام ، حالها حال بعض الأفلام الواقعية الجديدة، تروي كذلك قصصا مختلفة – قصص خسارة وأزمة، تمت دراستها بشكل أقل. إن تمثل الواقعية الجديدة للكوارث والمآسي "الموضوعية" الناتجة عن الحرب واللجوء الى شيفرات تمثل واقعية تتسجل في بحث أكثر اتساعا يهدف الى توصيل "تجربة" عيش لحظة شروع من خلال وسيط medium الفيلم، وإرادة التوصيل هذه لتجربة الازمة والشروعية قادت المخرجين الايطاليين الى الابتعاد عن الواقعية عند الضرورة للأخذ من أجناس مثل الميلودراما والفيلم البوليسي. بفضل هذه الانتقائية الجمالية وأنماط سردية تفضل "القصص الإضمارية، والفضاءات المنفصلة، وشخوصا محزونين"، سعت الافلام الواقعية الجديدة كفيلم (قاطع الطرق) الى التعبير عن احساس منتشر بين الايطاليين بالعيش في فترة تتميز بالانقطاعات والتحولات المستمرة (9). تجد الرغبة في سينما واقعية وترك تقاليد واقعية على صعيد الممارسة أصلها في مطلب واحد لكليهما هو استخدام طريقة الفيلم غير المباشرة لحل أزمة مغزى أثارتها اضطرابات الحرب ونهاية الثقافة الفاشية التي تغلغلت في كل نواحي الحياة الايطالية خلال عشرين عاما.

تبدو الواقعية الجديدة وهي منظورة من هذه الزاوية وكأنها عمل هدم أكثر مما هي عمل بناء، عمل إزالة استعمار أكثر مما هي ثورة. هذا هو واحد من مظاهر الحاجة التي يعاني منها المثقفون لتخليص اللغة، والايمائية، والاجساد والاشياء من الدلالات التي فرضت عليهم تحت الفاشية، على الشاشة وخارجها في آن معا (10). مثل هذا التدمير للعقليات الفاشية

وجماليتها لم يكن بمستطاعه بالتأكيد إلا أن يكون جزئيا، فليس فقط الافلام الشعبية مثل الميلودرامات كانت تتسجل ضمن استمرارية للفترة الفاشية بل أيضا السمات التي كانت تسبغ على الرجال والنساء، وتمثيلات الانحلال الاخلاقي المتفشية في الروابط، والاستعارات المميزة للأفلام الفاشية (11). لكن هذا الدوام لشيفرات التمثيل هذه والايقونيات المتحدرة من الماضي في أعمال قوتها الدرامية تعتمد غالبا على وصف دمار الماضي هو الذي يجعل من الافلام الواقعية الجديدة لسنوات 1945-1948 نوعا ما مواضيع انتقالية. إن كانت لا يمكن اعتبارها "وسائط زائلة" (Vanishing mediators) بالمعنى الذي يقصده فريدريك جاميزون- بحيث أنها تركت ميراثا عظيما في السينما الايطالية والعالمية لما بعد الحرب-، فإنها بالمقابل خدمت "كعوامل محفزة" في سنوات الانتقال الحرجة بتجريبها لأشكال صورية جديدة وأساليب سردية (12). وظيفة التوسط التي مارستها الواقعية الجديدة بين عدة لحظات تاريخية (الفاشية، والحرب، والفترة الجديدة لما بعد الحرب) كانت واضحة قبل 1948، في حين أن ايطاليا كانت لا تزال تتفاوض بهمة على اتفاقيتها للسلام مع الحلفاء وأن كل ميادين الوجود كانت تتصف بعدم الاستقرار والتردد. وظيفة التوسط هذه يمكن أن تلاحظ في المفاهيم الواقعية الجديدة للزمنية- حاضر مبتلع بالعواقب المدمرة للماضي- وللتموضع، والتي تتجسد في افلام عديدة في البحث عن أماكن لم تعد موجودة. ليس مصادفة إذا كانت الخرائب التي رفضها المستقبليون الايطاليون فيما مضى بوصفها رمز اللا معنى الرسمي لإيطاليا قد أصبحت غاية في الحضور. تظهر الخرائب في الافلام الواقعية الجديدة كمسجل لحيز متشظ ولحاضر مطبوع بالزمنية المجزأة، وكذلك كمسجل لاضطهاد الايطاليين من قبل حلفائهم ومن قبل الاعداء في الوقت نفسه (13).

من الضروري، لكي نوضح البعد الانتقالي والمتجذر في تجربة الواقعية الجديدة، أن نتبنى منظورا مختلفا حول العلاقة بهذه الحركة الفيلمية. إن الالتزام الاجتماعي والسياسي لمخرجي الواقعية الجديدة قد قادهم الى إدراك أفلامهم بطريقة واعية بوصفها "وكلاء للتاريخ" ونحن هنا نقتبس الصيغة التي وضعها مارك فيرو، والملائمة بشكل خاص لتحليل دور الافلام في الفترات الانتقالية السياسية (14). لقد انتمى مخرجو الواقعية الجديدة من جانب آخر انتماء كاملا الى نظرية العمل الفني بوصفه شهادة، بوصفه وثيقة، والتي كانت تغذي كل الثقافة الواقعية

الجديدة. بيد أنه، كما كتب روبيرت روزنستون، ما يجعل السينما مختلفة بمقدار ما هي مصدر للتدوينات التاريخية البديلة، خصوصا في "مجتمعات خارجة للتو من انظمة استبدادية أو من فظاعات الحرب", هو حقيقة أن إعادة بناء الواقع التي تشغلها هذه السينما غالبا ما تكون صلتها بالوقائع أقل من صلتها بالتعبير عن تصورات واحاسيس تتعلق بعواقب الماضي وضرورة تجاوزها (15). الاعمال الجديدة المتعلقة بتاريخ الانفعالات في المانيا ما بعد الحرب مباشرة تذكرنا بأن فترة الانتقال بعد الديكتاتورية والحرب كانت أيضا مرحلة فيها الرغبة في الحياة الاعتيادية وإعادة البناء لم تكن تترك غير مجال قليل للتعبير عن مشاعر القلق، والخسارة، والحزن (16). هذه المشاعر، بعد أن ضحي بها علنا على مذبح ثقافة عدوان وانتقام في ايطاليا الفاشية كما في المانيا النازية، أو اخترقت بآيديولوجيا كاثوليكية مواسية في الحالة الايطالية، استطاعت أن تعبر عن نفسها في وضح النهار في افلام الواقعية الجديدة التي شجعت تشكيل جماعات جديدة مؤثرة بدعوتها للحس المدني والمشاعر الانسانية. في الحقيقة أن ضخ استبدال القساوة الفاشية بالرقة والحنان **tenerezza** ، وجد في العديد من افلام الواقعية الجديدة بما فيها (قاطع الطريق). كان لا بد أن يجري بوساطة السينما تشكيل وتشجيع مواقف ومؤثرات جديدة وقد كان هذا جزء من الخاصية التربوية والتقادمية للواقعية الجديدة وقد ألف هذا التشكيل والتشجيع بعدا مهما في صلتها الاخلاقية بالواقع (17).

لقد حذر كريستيان ديلاج وفنسنت غيغينو من خطر مقترب حرفي جدا من العلاقة بين الافلام والواقع, وبالذات في السينما الشعبية الواقعية والتاريخية، مقترحين بالأحرى الاهتمام " بالاشكال السينماتوغرافية لتصوير التاريخ تحديدا" (18). نجد امثلة لمثل تصويرات التاريخ هذه في اعادة خلق الاجواء السايكولوجية من قبل الواقعية الجديدة وكذلك في عملها التوسطي ما بين ذاتيتين متعارضتين خصوصا إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار تأكيد م. فيرو الذي وفقا له يكون التاريخ كذلك مملكة المخيلة والقصد (19). كما أكدت فإن الرغبة في مواءمة النزاهة مع جو سايكولوجي واجتماعي مضطرب ومشوّش مسؤولة جزئيا عن الانتقائية الاسلوبية للواقعية الجديدة. مثل هذه "التعايشات، التداخلات، التجانسات الداخلية" في افلام الواقعية الجديدة، كما سماها ألبرتو فاراسينو، تم تجاهلها في البداية في النطاق الذي لا تنضم فيه الى التصورات الصرفة للواقعية وتم بالتالي اعتبارها هنات أو نقاط ضعف عند المؤلفين أو نتيجة

ضغوط تجارية خارجية. إلا أننا يمكننا كذلك اعتبارها تسجلا في بحث في "وضع مفكك، غير مترابط، محروم من مركز ومن بوصلة للتوجيه" (21). إن القوة الدرامية للواقعية الجديدة إذن لا ترتبط فقط "بصحتها" بل أيضا بقابليتها على ترجمة الاحساس المعاصر بالعيش في حالة اختلال، وبالتعبير عما كان غالبا أكثر ايلاما من أن يُعبر عنه: الهوة الموجودة بين الآمال في حياة اعتيادية وبين الدمار الجسدي والمادي اللاحق للحرب.

إن مجموع جهاز الانتاج والتوزيع السينماتوغرافي في السنوات التي اعقبت الحرب مباشرة كان مجردا من كل شيء دون شك، كان في حالة أزمة ووضع ارتجالي. الايطاليون الذين شرعوا بإدارة الصناعة السينماتوغرافية في "جمهورية سالو الجديدة" سلبوا مؤسستي **Cinecitta** و **Instituto Luce** من معداتهما. لقد ترك تحويل سينيسيتا الى معسكر للامم المتحدة للأشخاص المهجرين ونهب استوديوهات سالو من قبل الجيش الالماني المهزوم الصناعة السينماتوغرافية الايطالية محرومة من العدة ومجردة من استوديوهاتها الرئيسية (22). إضافة الى أن المحتلين الحلفاء لم يقدموا سوى أدنى المساعدة الى الايطاليين: إن اقصاء دور صناعة سينماتوغرافية أثبتت مردوديتها خلال الحرب عند الجمهور الاوربي فتح الطريق الى الافلام الاميركية الى القارة الاوربية، وبالتالي الى الارباح (23). إن تنظيم مساعدة الانتاج في سنتي 1945-1946 يعبر عن التكوين السياسي الجديد في ايطاليا ما بعد الحرب، مع مصادر كاثوليكية، وشيوعية، وكذلك اميركية ممولة لبعض الافلام الاولى المخرجة ضمن هذا السياق الجديد.

إنه لمما يدعو الى السخرية أن هذه التغيرات الراديكالية في التنظيم الاقتصادي للانتاج السينماتوغرافي الايطالي سهل استمرارية نفس العاملين في المهنة بين سنوات الفاشية وسنوات ما بعد الحرب. كانت الصناعة السينماتوغرافية الايطالية في حالة مريعة ولم يكن الايطاليون راغبين في التضحية بأشخاص ذوي موهبة ومجربين بوضعهم في قوائم سوداء طويلة أو في تطهير دائم. لعبت مسألة التواطؤ الجماعي دورا كبيرا في التخفيف من الميول الى "أنا أتهم" عند الايطاليين، فلم يكن ممكنا بحكم الرقابة التي كانت تمارسها الدولة وبحكم تمويلها للصناعة الايطالية أن يوجد احد يمارس مهنة السينما لم يعمل لصالح الحكومة الفاشية، وتسمية ماريو كاميريني لرئاسة لجنة التطهير تبرهن على هذه العلاقات المتشابكة

فهذا الرجل كان قد أخرج فيلمين دعما لحملات النظام العسكرية الاستعمارية: Kiftebbi (1928) الذي أخرجه عشية "إعادة السلام" الفاشي في ليبيا، و Il grandeappello (1936) وهو تمجيد لغزو اثيوبيا وأحد الافلام الاكثر تلقيا للمساعدة المالية في الفترة الفاشية. عضو آخر في لجنة التطهير هو أومبيرتو باربارو برغم أنه معروف بميوله الشيوعية فقد أخرج فيلما يمتدح النظام لمساعدته للبحث العلمي (L'ultimanemica, 1937). حصل كذلك على الجائزة الوطنية التي منحها النظام لاشتراكه في كتابة سيناريو فيلم لويجي شيارينيVia delle cinque lune(شارع الاقمار الخمسة) 1942.

إن عدد المخرجين الذين عانوا من منع ممارستهم لمهنتهم خلال بضعة اشهر (أمثال كارمين غالون، أوغستو جينينا، أليساندرو بلاسيتي، و غوفريدو أليساندريني) كان والحالة هذه عددا محدودا جدا، ولم يجر التحقيق مع روبيرتو روسيلليني وآخرين أخرجوا أفلاما عسكرية دعما للقوات المسلحة خلال الحرب العالمية الثانية (24). كذلك كان الحال بالنسبة الى مدراء المعاهد السينماتوغرافية الفاشية مثل ل. شياريني الذي كان مديرا ونائب مدير بين عامي 1935 و 1942 للمركز التجريبي السينمائي الحكومي والذي عاد الى منصبه في العام 1948، وكذلك بالنسبة الى من اختاروا العمل لصالح سالو Salò (منطقة شمال إيطاليا جعلها موسوليني في أواخر أيامه مقرا لحكومته التي شكلها بمساعدة الالمان بعد أن خلصوه من السجن- المترجم). استمر مخرج الافلام الوثائقية فرانسسكو روبيرتيس الذي كان أحد شخصيات سينما سالو الرئيسية في تصوير أفلام عسكرية في فترة ما بعد الحرب فيما عبر كاتب السيناريو بييروتيلليني مباشرة من سالو لينضم الى كُتاب السيناريو للواقعية الجديدة اليسارية (25).

إلا أن استمرارية كهذه للملاك الفني والتقنيين في وظائفهم خلق أيضا الظروف لتجريب جمالي. نجد في الصحافة الثقافية والسينماتوغرافية لسنوات ما بعد الحرب مباشرة التعبير عن عقلية فريق حقيقية كان هدفها تشغيل نماذج مشهدية سينماتوغرافية في قطيعة مع قيم الانتاج وأساليب الأفلام التي شجعتها الفاشية. فتح سقوط الديكتاتور ثغرة: ليس فقط "الادوار الثقافية قد واجهت خيبة أمل"، كما أكد أومبرتو دي فرانسيسيس، بل القلق والمعاناة كانا يدفعان الايطاليين الى التعبير عن المخاوف والمشاعر الحقيقية. كما أعلن سيزار زافاتيني

فإن الحرب منحت للايطاليين "قوة صدق سرعان ما فقدوها". وتوجب على المخرجين أن يجعلوا من انفسهم صدى لهذا الصدق وأن يجعلوا منه العلامة المميزة للسينما الايطالية الجديدة (26).

التأملات الما وراء- سينماتوغرافية للأفلام الواقعية الجديدة تعلن هذه الرغبة في التخلي عن ممارسات الماضي السينماتوغرافية. أرسل مخرجو تلك الفترة الايطاليون العديد من الرسائل موجهة الى الجمهور بقدر ما هي موجهة الى اقرانهم حول النتائج الاخلاقية لإنتاج الصور ووضع المشاهد وحول قابلية الصورة على تكييف الرأي الجماعي (27). فيتوريو دي سيكا الذي كان احد اكثر الممثلين حظوة في العهد الفاشي كان مهتما بشكل خاص بأن يستعيد للإيطاليين اغراءات الشاشة. لم تكن مصادفة في فيلمه Sciuscia الذي اخرجه في العام 1946 والذي يتحدث عن عرض فيلم لصبيان بيت اصلاحي، حين يقررون أن عرض الفيلم هو الفرصة واللحظة المقررة لمحاولة الهرب لينتهي الفيلم بطريقة مأساوية ، وكذلك لم يكن دون قيمة أن آنتونيو ريكي الشخصية البطل تعيس الحظ لاصق الاعلانات في فيلم Ladri di biciclette (سارق الدراجات) 1948 لفيتوريو دي سيكا، تسرق دراجته في اللحظة التي يضع صورة عملاقة وفاتنة للممثلة ريتا هيوارث. الواقعية الجديدة بالنسبة الى ف. دي سيكا كانت جهدا جماعيا يهدف الى الحصول على الصفاء الاخلاقي: "كنا نريد ان ننظر الى انفسنا وجها لوجه، ونقول لأنفسنا الحقيقة، ونكتشف ما كنا عليه حقا، ونبحث عن الخلاص" (28). حقا أن مشاكل الانعكاسية كانت الشغل الشاغل بالنسبة الى المخرجين على اختلاف آرائهم بعد الحرب مباشرة، من الكاثوليكي ر. روسيلليني الى الشيوعي غويسيب دي سانتيس. لقد بدأ ر. روسيلليني مسبقا في استكشاف علاقات القوة التي تشتغل في فعل النظر وتوجيه النظر في فيلمه الذي أخرجه في العهد الفاشي (الطيار يعود) 1942 (29). فيلمه Paisà الذي بني على شكل حلقات يمكن تحليله بوصفه تجربة تهدف الى حرمان المشاهد من متعة الاستغراق في قصة بخاتمة فيما يذكرهم فيلم (آلة قتل الاشرار) 1948 بأن انتاج وبث الصور يمكن ان ينتجا تعسف السلطات. الشغل الذي حققه جي د. سانتيس خلال هذه السنوات ليس أقل دلالة. في فيلمه الاول بعد الحرب (المطاردة المأساوية) 1947 يكون دانيلا، وهو لص ومتعاون سابق مع الالمان، تجسيدا للعدو اللدود . يضع باروكة شقراء، وهو مهووس

بالشهرة والنجومية، وينتحل كنية هي (ليلي مارلين). قرن جي. دي سانتيس، بهذه الشخصية، السياسة الفاشية بالخديعة ، وهو ربط متداول وقتئذ. يشكل هذا الربط مرتكز تدوينات تاريخية أدانت أدب وسينما العهد الفاشي جملة واحدة خلال عدة عقود بسبب خاصيتهما البلاغية والمخادعة في الوقت الذي قدمت فيه الجمالية غير المزخرفة للواقعية الجديدة بوصفها معلنة عن اخلاقية جديدة للتمثل. هذه الوقفة المضادة للبلاغية لم تكن دون نتائج على التصور النجومي، وقد كان ف. دي سيكا المخرج الذي رفض بكل حزم اختيار ممثلين وممثلات قابلين لأن يطلقوا الآلية الخطرة للتقمص والتماهي مع النجوم عند المشاهدين. بصورة عامة فإن استخدام الممثلين غير المحترفين في الافلام الواقعية الجديدة وكذلك اللجوء الى أنواع ذكورية وأنوثية أكثر "واقعية" لتجسيد الادوار الاساسية (كدور آنا ماجناني في فيلم روما مدينة مفتوحة) كان هو التعبير عن الموقف النقدي من الفتنة والترف اللذين هيمنا على تقديم النجومية في العديد من افلام العهد الفاشي، ومع أن الواقعية الجديدة أنتجت نجوما مثل سيلفانا مانجانو وآنا ماجناني فإنهم كانوا نوعا جديدا من النجوم المصورين بمفهوم مختلف للجسد وللمكان الذي يتوجب أن يحتله يناظر مفهوما جديدا لوظائف الفيلم الاجتماعية والوطنية.

هذه الارادة الجماعية لصياغة لغة سينمائية جديدة، هي التعبير عن استثمار اجتماعي واخلاقي في الصورة المختلفة، كانت عنصرا اساسيا في وضع الواقعية الجديدة بمقدار ماهي جمالية عابرة للقوميات، كيفيات جديدة للنظرة برزت في السنوات الاخيرة للنظام الفاشي كما برهنت افلام مثل (استحواذ) للوشينو فيسكونتي في العام 1942 و(الطيار يعود) للمخرج ر. روسيلليني وكذلك النقاشات حول الواقعية الجديدة في الصحافة المتخصصة. إلا أن هذه الكيفيات لم تتطور إلا بعد أن واجهت احداث الحرب الدراماتيكية والمدمرة. كما لاحظ سي. زافاتيني في العام 1944:

"اليوم دمر بيت، إنه بيت قد دمر، رائحة الاموات لم تتلاشى، صدى ضربات المدفع الاخيرة يتناهى الينا من الشمال، اجمالا إن الدهشة والخوف تامان، من الممكن تقريبا دراستهما في المختبر in vitro . يجب على السينما أن تحاول (توفير) هذه الوثائق، إنها تمتلك الوسائل

المحددة للتنقل بهذا الشكل في المكان والزمان، لتلم في حدقة المشاهد، المضاعف والمختلف، شرط أن تتقبل هجر الانماط السردية المعتادة، وتتكيف لغتها مع المحتوى" (30).

سينما الرؤية

هذه الرغبة في نقل "الذهول والخوف" بالوسائل الفيلمية في الوقت الذي أدت فيه الطبيعة الاستثنائية للحياة اليومية خلال وبعد الحرب مباشرة الى إيلاء اهتمام جديد بفعل الادراك (31). يؤكد جيل ديلوز على أن الحرب والفترة التي اعقبتها خلقتا ظروف ولادة نظام صور جديد مقام جزئيا على اعلاء وتقويم ملكة الرؤية (32). جيل ديلوز وهو يستند الى رؤية فوكوية Foucaldienne للتغير التاريخي يعدد الاسباب الخارجية لتحولها العلومي: "مساءلة الفعل، ضرورة الرؤية والاستماع, ازدهار الفضاءات الفارغة، المجزأة، منزوعة الفعالية" و "صعود حالات لن يمكن فيها التصرف بعد، وأوساط لن توجد معها غير علاقات صدفوية بعد ..." (33). النتيجة السينماتوغرافية لتدمير قدرة التصرف وللسببية خلقت أزمة لمنهج "الفعل–النظرة" الذي كيف القناعات الشكلية والسردية للسينما الكلاسيكية. تبعا لأندريه بازان وضع جي ديلوز الواقعية الجديدة في وضع نجومي بكشفه عن امكانية نوع سينمائي آخر، سينما فيها البطل لا يمكنه بعد التصرف وفق ما يدركه ويكيف الحالة. خلقت الحرب وقفة تجعل من الممكن انبثاق "سينما مستبصر، وليس سينما فعل" (34)، مميزة "بالحالات البصرية الصرف" والتي تقطع زمن وحيز تطور القصة الفيلمية وليست مدمجة ضمن منطق الاحداث. نجد القليل جدا، لا بل لا توجد أي ، من هذه "الحالات البصرية الصرف" في أعمال الواقعية الجديدة الاولى، وهذه الحالات البصرية الصرف لم تتوصل الى النضج إلا مع الموجة الجديدة. يستمتع جي ديلوز في هذه النقطة حين يؤكد، بإحالته لنا الى حديث ميشيل آنجيلو آنتونيوني عن المسافة السينماتوغرافية الموجودة بين عمله وبين (سارق الدراجة) لدي سيكا، بأن هذا التطور كان يتطلب "واقعية جديدة دون دراجة" تستبدل "السعي الاخير وراء حركة (النزهة) بثقل محدد للزمن يتمرس داخل الشخصيات، ويقودها من الداخل (الوقائع)" (35).

إلا ان إدراك جي ديلوز لتغير الوظيفة وللأهمية التي تحظى بها ملكة الرؤية بعد الحرب مباشرة مفيد لفهم الواقعية الجديدة بقدر ما هي تعبير عن لحظة تاريخية مميزة بالتحول والحيرة. بالتأكيد إن الطموح لتطوير كيفية جديدة للنظرة تفسر ترسيخ افلام الواقعية الجديدة لنوع جديد من العلاقات بين البطل ومحيطه بالقياس الى السينما الايطالية لما قبل الحرب. ملاحظة جي ديلوز التي وفقا لها الشخصية في الافلام الواقعية الجديدة " تصبح مشاهدا على نحو ما..." تعبر جيدا عن "إزالة الحجاب عن العين" التي حققتها الحرب وكذلك طبيعة الواقع اليومي الاستثنائية وغير القابلة للفهم غالبا (36). إن الاهمية التي أولتها أفلام الواقعية الجديدة للمنظر وللديكور وللشخصيات التي تتطور داخلهما تنتج كذلك عن المكان المركزي الذي أولي الى فعل الادراك، وكما كتب أندراس كوفاكس بخصوص دور الواقعية الجديدة ضمن مشكلة الفعل-الصورة بعد الحرب فإن "ليس هدف الواقعية الجديدة معالجة أحداث معينة بل تحقيق الحيز البصري والسمعي المحيط بالحدث" (37). كان فيلم (قاطع الطريق) جزء من افلام عديدة جعلت من البطل "مراقبا عابرا في منظر دون اشكال", يسجل صور واصوات مدينته الام والتي جعلتها الحرب غير قابلة لأن تُعرف (38). في افلام الواقعية الجديدة الاولى مثل هذه اللحظات من الادراك عبر عنها بوسيلة القصص التي تدور حول ثيمة السفر والهرب. هذا السفر يجري على خلفية المناظر الريفية أو الحضرية المخربة, موصوفة وفق القناعات الواقعية- مع تصوير بؤري طويل ، ولقطات طويلة على سبيل المثال – ولكن مع بعد هذياني دائما. هذه المناظر التي تعبر عن نفسها هي صروح مكرسة للحظة الدمار التاريخي. إنها "رؤى" بالمعنى الديلوزي تذهل البطل-المشاهد. لهذا السبب يؤكد جيان بييرو برونيتا بأنه "لم تعد توجد خلفية" في افلام الواقعية الجديدة الاولى. في الواقع مع أننا لاحظنا غالبا أن الواقعية الجديدة سعت الى اعادة رسم وإعادة اكتشاف ايطاليا للجمهور الايطالي وللجمهور الاجنبي على حد سواء فإن الرحلات التي ترسم هذه الخرائطية والجغرافية البشرية الجديدة ليست خطوطية حقا (ليست على شكل خط مستقيم- المترجم) ، إنها تسير على حواف واقع هو بحكم طبيعته " مبدد، أهليليجي، متشرد أو متأرجح، كتلي، بعلاقات ضعيفة عمدا وأحداث عائمة". يعني أنها غير أكيدة، مخلعة، غير واثقة من قصديتها، بأبطال يجدون انفسهم غالبا في اوضاع هامشية ومأزومة (40). العودة الى البيت صعبة أو غير مكتملة وكذلك اللقاءات (بعد غياب) المقطوعة التي تظهر في العديد من افلام ما بعد الحرب تعكس حقائق المجتمع

الايطالي المعاصر، ولكنها تعبر ايضا عن وضع المخرجين تحت المساءلة القناعات السردية والفيلمية التي جرى تبنيها بشكل أفضل في فترات الاستقرار والاستمرارية. في فيلم paisà للمخرج ر. روسيلليني تمتد هذه المساءلة حتى تطال شكل الفيلم. بناء الفيلم, المبني على شكل حلقات، موضوعية علاقاته المفقودة، قصص الحياة المبتورة التي تخرج عن المسار هي طريقة في الرد على التحدي الذي يعيد طرح حقيقة سرد قصص مرحلة حيث نهاية الفاشية والحرب صيغت وفق شيفرات المغزى الموروثة.

الطبيعة الانتقالية للواقعية الجديدة، دورها كوسيط، واضحة ايضا في طريقة سردها للقصص، في اهتمامها باللغة، في تكييف اللغة الايطالية بعد عشرين عاما من البلاغة الفاشية، في حاجتها الى إعادة شرعنة الخطاب السياسي والفصاحة العامة. ازدواجية الواقعيين الجدد إزاء المكتوب معروفة جيدا (41). عدم ثقتهم في القصة ثبت بطرق مختلفة: لم تعد المصادر الادبية أولويات، المنظر الطبيعي والجسد البشري أصبح منظورا وفق سلطة جديدة تواصلية، وكذلك الاشكال المحلية للغة الايطالية. كما لاحظ جي. بي. برونيتا فإن "السينما الواقعية الجديدة سينما إيماءة وصمت، سينما ادراك انفعالي، اكتساب للوعي، فيها الشخصيات ايضا مرسل اليها رسائل، وليس فقط مرسلات للرسائل" (42). إن حالات الصمت والاضمار في هذه السينما، استخدامها للأجساد والايماءات هي حلول لمشكلة استخدام لغة لا تزال "ملوثة". يجب أيضا أن تكون هذه الافلام مدركة على ضوء علاقة جديدة بين البطل أو البطلة ومحيطها، ومشاكل مقرونة مرتبطة بإرادة قطع العلاقة مع الاشكال الفاشية للنجومية واقامة علاقة مختلفة مع جمهور الافلام.

أنا مهتمة هنا بفعل الكلام المهم بقدر أهمية الادراك في السينما الواقعية الجديدة، ولكنه درس بقدر قليل جدا في حين أنه من الوسائل الاساسية التي تسجلت بها الواقعية الجديدة في الجهد الواسع للتوثيق وللشهادة اللذين ميزا ايطاليا في العام 1945. من الذي سُمح له بالكلام؟ من يرفض الكلام؟ وضمن أية سياقات؟ كثير من الاسئلة الجوهرية لفهم الدور العام، الذي ضمنته الواقعية الجديدة، في مسرحة المشاكل السايكولوجية، والقضائية، والسياسية المرافقة للعبور من الفاشية الى الديمقراطية. في افلام مثل مطاردة مأساوية في العام 1947 للمخرج جي. دي سانتيس و (روما مدينة مفتوحة) و Paisa و (قاطع الطريق) من بين افلام كثيرة، يكون

فعل الكلام وسيلة لإقامة صلات أفقية مع الآخرين تسهل تكوين جماعات مدنية وفعالة ليست متسلطة، وكذلك هو وسيلة لتصفية اللغة الاستبدادية- خصوصا بوساطة حالات الصمت المصورة أو حالات أخرى لرفض تمرير الكلام الفاشي في العالم الجديد (الذي نجد إبرازا حرفيا له في الفصل الصقلي من فيلم Paisa عندما رفض G. I. وهو ايطالي أميركي أن يترجم خطاب الوجيه الفاشي لرفاقه) أو بإقصاء هذا الخطاب الى شخصيات سلبية منذورة للموت أو النفي (مثل ليلي مارلين في مطاردة مأساوية). أحيانا الرغبة في تجنب اعادة انتاج صوتية الخطاب الفاشي قادت السينمائيين الى أن لا يظهروه إلا من خلال ما يسميه توم كونلي "الهيروغليفيات" –كتابة داخل كادر الفيلم تكون على الاغلب مجهولة المصدر- كما هو الامر مع النقوش الاثرية الفاشية التي نشاهدها على جدران البنايات ونحن نمر في الريف أو في المدينة والتي لا تتمتع بأية سلطة شفوية (43).

بث أنماط وأماكن كلام جديدة، بخلاف تلك التي سمح بها النظام الفاشي، كذلك امكانية إعادة منح قيم مدنية وانسانية الى فعل raccontarsi (باللغة الايطالية تعني السرد بمنتهى التفصيل- المترجم) شكل جزء لا يتجزأ من مقترب الواقعية الجديدة لموضوعية الشعور بالذنب و القصاص والعقاب التي أضنت المجتمع الايطالي في السنوات التي تلت الحرب مباشرة. الافلام الواقعية الجديدة تنتظم غالبا حول تواريخ لها قيمة الشهادة تتخذ شكل قصص مستلبة بضغطها في محاكم ريفية غير نظامية، شهادات أمام محاكم حضرية، اعترافات مرتجلة لقساوسة في الشارع أو سرية مهموسة خلال لحظات حميمية عائلية أو غرامية. تواريخ المحنة هذه، تواريخ الفشل الاخلاقي والمثالية المستخدمة بشكل سيء كان لها في الوقت نفسه وظيفة سردية وفوق سردية. على الشاشات كما في الثقافة الايطالية لتلك الفترة كان raccontarsi مقصودا منه أن يضفي قيمة اخلاقية واجتماعية ايجابية، سواء كان بمقدار ما هو فعل ندم في حالة الشخصيات التي تصرفت بشكل سيء- النموذج الاعترافي- أو بمقدار ما هو فعل تربية مدنية كما في الافلام عن المقاومة التي قدمت كذلك حالات لعدم الكلام (للعدو حتى تحت التعذيب، كما في حالة مانفريدي في فيلم روما مدينة مفتوحة)، يبدو هذا الفعل كوسيلة للتواصل السامي.

هذا التثمين لأنساق القصة والاصغاء والحكم يوجد في افلام من كل التقاليد الوطنية التي تعالج مشاكل العدالة والعقاب. كما شرح ديفيد بلاك فإن هذه الافلام تدور حول فكرة الإعمار وتواصل قصص محتملة الصدق: إنها "تواريخ تتعلق بالسيرورة التي تهدف الى سرد تواريخ" (44). مع ذلك فضمن هذا السياق تنبه الانعكاسية الى البعد الإدائي للغة، الى النتائج الاخلاقية والسياسية معا لفعل اللغة والى الايمان الواقعي الجديد بالالتزام الفكري، بقدرات العمل الفني على النقل، بالتاريخ بقدر ما هو كفاح مسلح، وكذلك بوصفه سردا (45). أفلام الواقعية الجديدة تضع فعل اللغة في الجسد، تصور هذه التأثيرات داخل العائلة والجماعة نابذة الاوامر التسلطية والمفصولة عن الجسد المعطاة عن طريق المذياع من قبل موسوليني والقادة الفاشيين الآخرين. لا يمكن للتأكيد على الشهادة في افلام الواقعية الجديدة إذن أن يكون مختزلا الى مشروع شعبوي يهدف الى سرد تاريخ رجل وإمرأة الشارع، ولكن يتسجل ضمن مشروع اعادة التثقيف المدني للايطاليين الذين تعلموا خلال عقود النظام الفاشي الطويلة قيمة الصمت والحيلة وبذلك فهم يحذرون من كل شكل من اشكال الاعلان.

كتبت جيوفانا غريغنافيني بأن الواقعية الجديدة كانت قبل كل شيء محاولة لإعادة بناء القصة عن ايطاليا بعملية متزامنة قوامها المحو (لتاريخ الماضي القريب فاقد المصداقية) والتنقيب (عن الأصول، عن الهويات) (46). هذا دون شك قريب مما أراد قوله أ. لاتوادا عندما كتب في تموز 1945 حول ضرورة " إستصلاح تربتنا، حفر أرضنا حتى الجذور، التنقيب في اعماق ذكرياتنا الشعرية، في أحاسيسنا الاكثر سرية" (47). مع ذلك فهذه الرغبة في المغادرة مجددا من الصفر انطلاقا من أسس صلبة ومن عمق براءة عاطفية كان لا بد أن تتآلف مع الحقائق المعقدة لإيطاليا 1945 عندما كان الحاضر تقرره بشكل كبير عواقب الماضي. أفلام الواقعية الجديدة كانت تبحر على هذا الزمن وهذا الحيز المحطم مقادة بإرادة إيجاد وسيلة للتعبير عن كل هذه الاشياء الجديدة التي لم يكن ممكنا التعبير عنها سابقا، وقد كانت هذه الافلام واعية تماما لحقيقة أن الحرب ونتائجها تمثل فرصة تسمح لها بأن تمنح للسينما سلطة ووظيفة اجتماعية مختلفتين عن اللتين كانتا تحت النظام الفاشي.

قاطع الطريق

أريد الآن أن أستكشف هذه الثيمات بالدراسة المعمقة لفيلم (قاطع الطريق) للمخرج أ. لاتوادا. مع أن هذا الفيلم لقي نجاحا عظيما في تلك الفترة فإنه تقريبا لم يدرس إلا قليلا. لم يتمتع بوضع التحفة الفنية الواقعية الجديدة، ولكنه تجل جمالي مثير للاهتمام جدا لعملية "الاستكشاف الذاتي، والإحكام، وإعادة التنظيم من العمق" التي عرفتها ايطاليا بعد الحرب مباشرة. إنه يجسد تقديم قيمة العناصر الانسانية، التي يعتبرها ج. برونيتا نموذجية لبدايات الواقعية الجديدة، على اليقينيات الآيديولوجية. مع أنه يشجب الظلم الاجتماعي- الظلم الاجتماعي في هذه الحالة بالذات هو اللامبالاة التي عومل بها المحاربون السابقون- فإنه لم يقدم جوابا واضحا على الاسئلة التي طرحها. هذا الغموض هو الذي جعل من الفيلم رسما للتاريخ الأمين والملائم (48).

هويات غامضة

لطالما أظهر أ. لاتوادا حساسيته الشديدة للتغيرات في المناخ الثقافي وسلطة الثقافة التي تكون عاملا للتغيير السياسي. إنه مثل ج. دي سانتيس تماما بلغ النضج خلال العهد الديكتاتوري ولعب دورا فعالا في البرامج الثقافية المكرسة الى من عرفهم النظام بوصفهم جيل القادة الايطاليين الثقافيين والسياسيين القادم، وبوصفه عضوا في قسم ميلانو Gioventu Fscista Universitaria (للشبيبة الفاشية الجامعية- المترجم) الذي كان قسم السينما فيه يرصد اعتمادات مالية كبيرة ، استطاع أن يتابع نشاطاته لجمع الاعتمادات والحفظ اللذين كانا في صميم نشاط مكتبة ميلانو الايطالية السينمائية التي هيأت له المدخل الى الوسط السينماتوغرافي العالمي في تلك الفترة. إن تدريبه في السينما الفرنسية والاميركية واضح في استعاراته في فيلم (قاطع الطريق) من الافلام الميلودرامية، وافلام الشر وأفلام العصابات، وكذلك في التأثير الاسلوبي للواقعية الشعرية الفرنسية، وهذه الحركة السينماتوغرافية كان لها

تأثير خاص على أعمال أ. لاتوادا الاخراجية بعد الحرب. كان خلال الحرب مهتما بشكل خاص بالمخرجين الفرنسيين أمثال مارسيل كارني الذي كان مزجه الواقعية بالتراجيديا يبدو وكأنه يمسك باللحظة التاريخية لانحلال القارة الاوربية، وكما كتب في تشرين الاول 1939 "الشعور بكونك سيء المصير ومحكوم عليك بالعذاب" كانت سوداوية السينما الفرنسية آنذاك تعبر جيدا عن إعياء أوربا كلها. الحرب كما تنبأ لم تفعل سوى تسريع " ختام دائرة هي من وجهة النظر الفنية مختومة مقدما" (49). في السنة التالية وضمن اطار سلسلة عروض عن السينما الفرنسية نظمها مع لويجي كومينسيني خلال الاحتفالية الثلاثية لمدينة ميلانو كانت لديه الجرأة ليعرض فيلم جان رينوار السلمي (الوهم الكبير) الموضوع على قائمة الافلام الممنوعة من قبل الفاشيين.

كان أ. لاتوادا يرى أن الحرب تنحو منحى محفزا للتغيير التاريخي، وللتحول الاخلاقي والجمالي، وهذا الحدس وجد كذلك تعبيره في كتاب الصور الفوتوغرافية Occhio quadrato المطبوع في العام 1941. المقدمة التي حررها آنذاك فيما كان يبدأ خدمته العسكرية في ايطاليا ترفض النتائج السايكولوجية والاخلاقية لسنوات من التثقيف الفاشي على العنف:

"غياب الحب تسبب في العديد من المآسي التي كان من الممكن تجنبها. بدلا من مطر حب لامع وقع على الناس معطف لامبالاة أسود. هؤلاء الناس فقدوا بالنتيجة (عيون الحب) و لا يستطيعون بعد الرؤية بوضوح. إنهم يتخبطون في عتمة الموت. هنا تكمن أصول تحطم كل القيم، أصول تدمير وعقم الضمير: إنها سلسلة طويلة مربوطة بأقدام الشيطان" (50).

مع أن النقد علق قليلا على Occhio quadrato فإن هذا العمل تسجل ضمن الحركة باتجاه الواقعية التي فتنت الكثير من المثقفين الايطاليين في السنوات الاخيرة للحرب. الصور التي التقطها لاتوادا وكذلك صور أخرى تعود الى نفس الفترة كانت جزء من شبكة تناص صورية أنتجها ايطاليون وحدتهم الرغبة لعرض ايطاليا غير ملوثة بمشاريع النظام للتحول الجماعي. وضع أ. لاتوادا مثل ل. فيسكونتي أشخاصا وأماكن خارج شبكات الانتاج وإعادة الانتاج الفاشية (مثل Introvabile al fisco وصور أخرى عن الذين لا منازل لهم والفقر المديني). ومثل فرانسسكو باسينيتي في العمل الوثائقي Venezia minore سنة 1942

ركز على "إيطاليا صغرى" تسكن خارج مدارات السياحة والدعاية حيث الحياة اليومية تتابع وسط مصاعب الحرب (كما في L'erba a venezia الذي يظهر أهل البندقية يجمعون العشب من فواصل بلاطات الشارع لكي يطعموا أنفسهم). هذه الصور بالنسبة الى أ. لاتوادا تحية "الى أناس مقهورين، وفي كل مكان، في أية حالة كانوا، هم يحيون بإرادة مفتوحة للعيش وبضرورة للحب والأمل" (51).



لقطة من فيلم سارق الدراجة للمخرج دي سيكا

*

من بين الصور الاكثر إدهاشا، لأنها بشكل خاص تؤشر ولادة حساسية ثقافية جديدة ستجد فيما بعد تعبيرها في الواقعية الجديدة لما بعد الحرب، توجد بسطات سوق السلع العتيقة في سينيغاليا. الصور الفوتوغرافية تذكر بمشاهد سوق السلع العتيقة في فيلم (سارق الدراجة) لفيتوريو دي سيكا: شعرية الاعتيادي، والاهتمام بالعلاقة الانسانية بالاشياء، مرئيان هناك بكل وضوح. أكوام الاشياء المنزلية والصناعية وكذلك العديد من الكليشيهات لبنايات عارية من الملاط ومهجورة، تؤكدان اهتمام أ. لاتوادا بالخرائب المدينية قبل أن تصنع عمليات القصف إيقوناتها زمن الحرب. ليس مما يدهش أن يمنع حاكم ميلانو مؤقتا طبع Occhio quadrato فهذه الصور تكذب واجهة العصرية والديناميكية الايطاليتين، التي كانت تبثها الديكتاتورية خلال عشرين عاما، وتنقل منظورا إنسانيا لم يكن له مكان تحت ظل الفاشية. كما كتب أ. لاتوادا في المقدمة:

"حاولت وأنا أصور أن أجعل دائما الرابطة حية بين الانسان والاشياء. حضور الانسان استمراري، وحتى حيثما تكون الاشياء المادية مقدمة، فإن وجهة النظر ليست وجهة نظر الشكل الصرف، وجهة نظر لعبة الظل والضوء، ولكن وجهة نظر ذاكرة حياتنا المثابرة، والعلامات التي يتركها شقاء حياتنا على الاشياء التي ترافقنا".

واقعية أ. لاتوادا الملونة بالإنسانية تسبق اعلان ل. فيسكونتي الاكثر شهرة– الذي أعلنه بعد سقوط النظام– عن ضرورة سينما "انسانية الشكل" (52). يكشف هذا الاعلان المميزات التي وسمت أفلامه في السنوات الاولى التي اعقبت الحرب: مزيج من الاخلاقية والالتزام الاجتماعي، والرغبة في إثارة جواب عاطفي عند المشاهد وتقصد استخدام الوسيط الفيلمي لغايات مختلفة جدا عن غايات النظام الفاشي. في (قاطع الطريق) يذكِّر المشاهد بأنه يمتلك الارادة المناسبة، وبأنه توجد روابط بين اكتساب الوعي والفعل، وبأن التاريخ يوجد ايضا في التاريخ الصغير الوقائعي، ضمن مجال اليومي. في مقابلة أجراها بعد عشرين عاما من اخراج (قاطع الطريق) يستذكر أ. لاتوادا من جديد المناخ التاريخي والسينماتوغرافي لعام 1945، بحرياته السردية الجديدة– كانت ثيمة الخارج على القانون محرمة تحت الحكم الفاشي– والالحاحية التي يتشاطرها الجميع لسرد تواريخ في الافلام وليدة الواقع الحالي:

" وأنا أتمشى في الشوارع، كنت أستمع لأحاديث الناس وأفكر بصدمة الجنود الذين يعودون من الجبهة ويجدون بعد أسْرهم إيطاليا مقلوبة رأسا على عقب وكل القيم السابقة معكوسة. فيلم قطع الطريق ولد حوارات مسموعة على ناصية الشارع. هذا النوع من الرغبة لإحقاق المرء للعدالة بيده وحده، عدم التسامح هذا الذي يمتلكه، فعل الانحراف الى خارج القانون: إنه الانسان الذي لن يتوصل الى الاندماج" (53).

يتناول (قاطع الطريق) الذي كان في الاصل بعنوان (Il reduce) ثيمة صعوبة اندماج المحاربين السابقين مجددا في المجتمع الايطالي بعد الحرب. إن إرنستو (قام بدوره آميديو نزاري) وكارلو (كارلو كامبانيني) اللذين كانا جزء من الجنود الذين أُعتقلوا خارج الوطن من قبل القوميين-الاشتراكيين في معسكرات الاعتقال بعد الهدنة التي وقعتها ايطاليا في 8 أيلول 1943، وعادوا الى تورين التي جعل دمار الحرب واحتلال الحلفاء التعرف عليها مستحيلا. يقارن النصف الاول من الفيلم بين العودتين المتناقضتين للرجلين: فكارلو الذي يعيش في الريف يجد عائلته وبيته سليمان لم يمسا في حين أن إرنستو الذي يواجه غياب العائلة والمأوى سرعان ما يدرك أن المحاربين السابقين ليس لديهم كبير أمل في أن تقدم الدولة لهم المساعدة (شقته دمرت بالقصف ووالدته ماتت وشقيقته ماريا إفترض أنها مفقودة قبل أن يكتشف أنها أصبحت مومسا). يواجه ماريا وينتهي به الامر الى التشاجر مع حاميها المسلح. يقتل القواد (ماريا) شقيقة إرنستو قبل أن يقتله هذا برصاصة مسدس.

هذا القتل جعل من إرنستو لاجئا، والجزء الثاني من الفيلم يتعلق بحياته الجديدة كقاطع طريق عضو في عصابة تقودها ليديا (آنا ماجناني) متخليا عن وضعه كمحارب سابق. جعله هدوء اعصابه ومواهبه في القتال يكون في مقدمة المجموعة ويكسب حظوة ليديا، ولكنه يظل معذبا من الداخل وملتصقا جدا بكارلو وابنته روزيتا التي يشتري لها لعبا بين تصفيتين للحساب بين رجال العصابات. تفر ليديا بعد أن أبلغت الشرطة عن تحركات العصابة وينتهي الفيلم الى مواجهة بين اللصوص والشرطة. يأخذ الفيلم إنعطافة درامية عندما يستولي قطاع الطرق على سيارة بقتلهم السائق وعندما يكتشف إرنستو أن روزيتا هي الراكب الثاني. يفلح في أن يعيد روزيتا المرعوبة الى كارلو بتفاديه الرصاص واستفادته الماهرة من التدريب الذي تلقاه في

الحرب. إلا أنه لا يرغب في الاستسلام الى الشرطة لأن هذا سيعيده الى عذاب عزلته وسجنه خلال الحرب. ينتهي الفيلم بموته ولعبة روزيتا في يده.

مع أن (قاطع الطريق) يتناول الموضوعيات الرئيسية الجماعية والاجتماعية المميزة لسنوات ما بعد الحرب مباشرة في ايطاليا- المصاعب التي واجهها المحاربون السابقون، الاضطرابات التي سببتها الحرب في العوائل، الجريمة والفساد الزاحفان في أوصال المجتمع- فإنه يختلف عن الكثير من الافلام الواقعية الجديدة في نطاق أنه لم يتطلع الى **Coralita** يعني أن يجعل من النص الإطار التعبيري عن أصوات متعددة، كما في أفلام ر. روسيلليني أو ج. دي سانتيس. مع أن ليديا وكارلو كان لهما أهمية سردية فإن الفيلم كان متمحورا كليا حول تحولات رجل واحد، قاطع الطريق الذي يشير اليه العنوان، وحالته هي التي تتطور طوال الفيلم.

محارب سابق محزون، يصبح مجرما عديم الرحمة وفي النهاية منقذا شجاعا لروزيتا. كما لاحظ إدواردو برونو فإن استكشاف سايكولوجيا إرنستو لجعلنا نفهم أسباب خياراته لا يهم أ. لاتوادا. مقاصد إرنستو جُعلت على العكس خارجية. لحظات الادراك والازمة هي النوافذ الوحيدة المفتوحة لنا للدخول الى انفعالاته: "يتحدث" إرنستو بشكل أساسي من خلال أفعاله (54). إن الأسئلة عن قابلية التصرف والمسؤولية هنا مركزية: هل إرنستو ضحية أم جلاد؟ يتجنب أ. لاتوادا، بتركيزه قصته على بطل واحد، الوقوع في الاستراتيجيات المشجعة التي تبناها المخرجون الواقعيون الجدد أمثال ر. روسيلليني الذي يضع عموما الخير في شخصية والشر في شخصية أخرى. تغييرات تموضع إرنستو بقدر ماهو ذات لإثبات حالته الاخلاقية القلقة: هو في الوقت نفسه جيد وسيء، ضحية وجلاد. غموض هويته ملخصة جيدا بتبادله الحديث مع ليديا في لقائهما الاول. عندما تسأله من أين جاء لا يستطيع الجواب إلا بشيء واحد... عاد من المانيا، مكان الصدمة النفسية والمهانة. لكن عندما تسأله ماذا كان يعمل قبل الحرب يجيبها:

"قتلت، ببنادق، برشاشات، بقنابل.... علموني فعل هذا خلال عشر سنوات. يوجد الكثير من الناس الذين توجب علي قتلهم، ولكنهم يقولون لي أن هذا ممنوع الآن ولن يحدث بعد..."

هكذا فإن إرنستو في وقت واحد ضحية معسكر اعتقال وقاتل ساخر، مع ما ينطوي عليه هذا من صدمات نفسية مختلفة، النتاج التام للنظام الفاشي. تغيرات تموضع إرنستو المكررة بقدر ما هي موضوع تبرز صعوبة التعرف على الآخرين أو الحكم عليهم، خصوصا في فترات التحول، عندما لا تتولد التحولات السايكولوجية بالضرورة على نفس الايقاع مع التحولات السياسية. تجعل التقمص النفسي للمشاهدين إشكاليا لأسباب أخلاقية وتسهل مختلف أشكال التقمص طوال مدة الفيلم.

التركيز السردي على إرنستو " انسان وحيد في أزمة عميقة مع نفسه" يعطي كذلك صفة درامية لمعضلات الذكورية الايطالية في لحظة العبور من الديكتاتورية الى الديمقراطية (55). ربما يساعدنا استطراد سريع على فهم كيف أن تصوير السياق الجنسي الصعب آنذاك، عبر قصة إرنستو، جوهري للتعبير عما يعنيه الوجود في فترة انتقالية. هنا كما في افلام واقعية جديدة اخرى، إبراز الذكورية كاشف للعديد من المشاكل المحددة في الفترة الانتقالية مثل تآكل الثقة في الحياة العامة والخاصة، والحاجة الى شيفرات جمالية ومدنية جديدة، وكذلك القلق الذي تثيره حالات استقلال النساء الناتجة عن الحرب (56). لا يقدم فيلم (قاطع الطريق) بتركيزه على دمار الانسان الفاشي حلا "إيجابيا" للتحديات التي يمثلها خلق نموذج غير فاشي للذكورية الايطالية المسلحة والرجولية كما تفعل الافلام التي تتناول المقاومة. لا يلجأ الى الاستراتيجية الواقعية الجديدة المعتادة في استخدام شخصيات رجال أجانب أو ذوي مظهر أجنبي لتجسيد نسخ ذكورية غير مقبولة: الشر هنا مقام تماما في المجال الايطالي بشخص إرنستو ورفاقه الخارجين على القانون. إن وشائج أ. لاتوادا مع السينما العالمية يفسر أن الثيمة التي استكشفها (قاطع الطريق) عن الحاجة الى خلاص الذكر الذي أفسده الوجود هي أقرب الى "أفلام الانقاض" الالمانية **Trümmerfilme** التي تتناول المشاكل المرتبطة بإعادة تثقيف الناس للخروج من الديكتاتورية (57). يقدم فيلمه كذلك وشائج مع افلام ما بعد الحرب الفرنسية التي تعبر عن القلق من تحرر النساء وعن التشكك بإخلاصهن عبر صور شخصية لرجال معذبين من قبل نساء متعاونات مع المحتل ومستفيدات من الحرب ومن قبل زوجات حرفتهن ضغوط الحرب عن الطريق القويم (58). في فيلم (قاطع الطريق) كما في (روما مدينة مفتوحة) المتعة والاستقلالية الانثوية مشفرتان بوصفهما لا أخلاقيتين من جانب جمالية

الافراط ذي المفهوم الاجنبي والذي هو علامة الزيف والفساد الداخلي. مبذل ليديا المزين بريش النعام، ومجوهراتها العديدة، إضافة الى هيمنتها على العديد من الخطط، الجنسية خصوصا، تضعها ضمن استمرارية افلام العصابات الاميركية، وافلام الشر الفرنسية والاميركية، وكذلك الاضطراب الذي احدثته الحرب في الادوار الجنسية الايطالية التقليدية (59).

في فيلم (قاطع الطريق) 1946 كما في الكثير من أفلام واقعية جديدة أخرى تكون الصورة ، ذات الثقل الخاص، هي عودة سجين الحرب رمزا للمهانة الذكورية واضطراب العلاقات بين الجنسين في سنوات ما بعد الحرب مباشرة. رمزت عودة سجناء الحرب ليس للهزيمة العسكرية الايطالية فقط بل تستذكر كذلك ماضيا مميزا بالعنف الفاشي. فضلا عن ذلك إن السجناء، بحكم فترات أسرهم الطويلة (عادوا بعد عدة أشهر لا بل بعد عدة سنوات من التحرير)، فاتتهم الاحداث الاكثر اهمية في تشكيل المخيلة الوطنية الجديدة: المقاومة، والاحتلال الالماني، وتجربة سلطة الحلفاء العسكرية. في ميلودراما (كذب أم) 1949 للمخرج رافائيلو ماتارازو وفي الاعمال الواقعية الجديدة مثل (الحياة تعود) في العام 1945 و (رسالتان مجهولتا المصدر) في العام 1945 فإن "العودة الى البيت" للسجين السابق هي بالنتيجة حدث معكر للعائلة وليس ايجابيا كليا. إن تأكيد السجين المطلق السراح على حقوقه كزوج أو خطيب تسبب الاضطراب في الروابط الاقتصادية والعاطفية التي شكلتها امرأته خلال غيابه. في (قاطع الطريق) كما في فيلم (الصيد المأساوي) الآثار المشوشة معكوسة نحو الخارج، نحو المجتمع، ومثارة بوساطة اكتشاف السجين المطلق السراح لجروحيته الخاصة في لحظة تدمير حياته الحميمة. إن إرنستو كما هو ألبيرتو في فيلم (الصيد المأساوي) رجل معطوب في مجتمع هجرت فيه النساء دورهن "الطبيعي" كمرضعات وإتخذن أدوار قطاع الطرق "الذكورية" أو أدوار المنتفعين من الحرب. سياق ما بعد الحرب الجنسي الجديد يسهم في اعادة انتاج الاضطهادات التي عانى منها السجين السابق بعد عودته "الى البيت". ولكنه صحيح أيضا أن إرنستو ومثله سجناء حرب آخرين عائدين هم رجال خطرون بحد ذاتهم. إنهم يمثلون انبعاث الماضي في الحاضر. رجال يحملون في أجسادهم وعليها ندوب ميراث عنف يتمنى القليل من الناس تذكره في سنة 1945.

إن اختيار أ. لاتوادا للممثل آميديو نزاري ليلعب دور إرنستو هو في هذا السياق مثير للاهتمام جدا. كان أميديو نزاري، الفاتن الضخم، يوصف بأنه "إيرول فلين الايطالي"، وقد أسبغ على الدور إغراء معينا وكذلك إيحاء بالخطر ما أعطى للفيلم شحنته الشهوانية ورواجه التجاري. إلا انه كان ذا شعبية واسعة بين الجمهور الايطالي لما أداه من أدوار رئيسية في الافلام العسكرية الفاشية، خصوصا في فيلم Luciano serra pilota في العام 1938 للمخرج ج. أليساندريني وفيلم بنغازي في العام 1942 للمخرج أ. جينينا. إن كان اختيار النجوم لأدوار ذات طبيعة مختلفة ميزت الثقافة السينماتوغرافية الواقعية الجديدة ويتسجل ضمن إرادة وضع نهاية لعلاقات الفترة الفاشية بين النجوم والجمهور ، فإن أ. نزاري كان سيكون غير مناسب في دور المحارب السابق رث الثياب والمصدوم، ففي أفلامه الحربية الفاشية كان يمثل أدوار رجال عنيفين مسكونين بعواطف قوية، وبحضور جسدي كبير. كانت هذه الشخصيات تتميز بطاقة وتصميم إما أن يكونا غامضين (فيلم بنغازي) أو يصعب احتوائهما ضمن حدود الحياة العائلية (Luciano serra pilota)، ولكن هذه الشخصيات تنتهي الى التضحية بحياتها بطريقة بطولية من أجل القضية الفاشية. إن أرنستو (قاطع الطريق) هو في علاقة تناصية مع هذه الشخصيات الاخرى. إنه يحمل في داخله عبء ماضيها بقدر ماهي نماذج للذكورية الفاشية وموته له بعد انعكاسي، كتعليق على الرغبة الواقعية الجديدة بالتخلي عن النموذج الفاشي النجومي. إن موت أ. نزاري في (قاطع الطريق) هو في الحقيقة نوع من الانتحار الذي يعكس اكتسابه الوعي بأن تأثير ماضيه فيه من القوة بحيث لا يمكنه أن يتكيف مع واقع جديد ممنوع عليه فيه أن يمارس كل ما رسخ في عقله. اللقطات المقربة التي تكشف ضيقه النفسي الشديد قبيل أن يرفض الاستسلام جعلت منه رمزا مأساويا بالنسبة الى الجمهور (60). مع ذلك فمأساته يشترك فيها جيل كامل من الرجال، وثقافة سينماتوغرافية تعاونت مع النظام مقدمة شخصيات كانت تضفي مصداقية على القصة الخيالية التي تروج لفكرة أن الغزاة الفاشيين لن يخسروا أبدا شفقتهم ولا انسانيتهم.

إن ليديا التي جسدتها أ. ماجناني تمثل كذلك قطيعة تاريخية. شخصيتها دقيقة النمطية تستلهم من التقاليد السينماتوغرافية الاميركية لما بين الحربين العالميتين في الوقت الذي تبتعد فيه عن الادوار الاكثر تقليدية المميزة للأفلام الايطالية عن المقاومة. أصبحت في دور (بينا)

في فيلم (روما مدينة مفتوحة) إيقونة للتضحية الانثوية التي تسجلت كليا في كتب الشهداء المقدسة للمقاومة والايقونية الكاثوليكية. أما ليديا فعلى العكس هي شخصية تثير قوتها وافراطها أعماق الذل الذكوري وكذلك المخاوف التي يثيرها الاستقلال الانثوي. إن (ليديا) أ. ماجناني رمز مغرق سواء في ملابسها أو في اساليبها الصلفة وعدم إخلاصها كليا، في البداية إزاء ميركو عشيقها وزعيم قطاع الطرق الى أن أستبدل بأرنستو، وأخيرا إزاء عصابتها كلها. يؤكد السيناريو طبيعتها المسرفة وميلها للبذخ، إن الوثائق الترويجية للفيلم حينئذ كانت تعلي من شأن البعد الخطر لسحرها وهي غالبا بصحبة أ. نزاري الذي يظهر في وضعيات أنيقة ولكن في الخلف (61). موقف أ. لاتوادا من النجوم أكثر قربا الى موقف ج. دي سانتيس من موقف ف. دي سيكا و ر. روسيلليني. كان ف. دي سيكا مشهورا برفضه لإختيار ممثلين يمكنهم أن يطلقوا آلية الاستيهام عند المشاهدين، فيما أكد ر. روسيلليني في سنة 1946 أن أكثر ما يهمه ليس الاغراء بل قابلية الممثل على الدخول في اتصال مع الانسانية (62). كان أ. لاتوادا منجذبا الى كلا الموقفين: مشهد العلاقة بين ليديا وأرنستو، حيث الرجل في خدمة المرأة، مهم أيضا لوصف المناخ في سنوات ما بعد الحرب مباشرة في ايطاليا بقدر أهمية التسجيل " من الحياة" Dal vero للبنايات التي دمرها القصف. الخرائب مثل الذكر المخرب تماما هما رمزان لحالة استثنائية، منظور اليها بوصفها طبيعية، مميزة لايطاليا سنة 1945. إذا كان ما كتبته إريكا كارتر بخصوص Trümmerfilme ينطبق بالنتيجة على (قاطع الطريق) فلأنهما " نصان ناجمان عن فراغ ثقافي ليس بعلاقتهما بالتاريخ فقط بل أيضا بتمثلهما للفن السينمائي" (63).

الرغبة في التعبير، انطلاقا من تاريخ أرنستو، عن صعوبات التواؤم مع واقع غير معتاد ومتحرك دوما، تتقدم أيضا على الخيارات الاسلوبية للمخرج أ. لاتوادا في (قاطع الطريق) لقد تم تصنيف هذا الفيلم دائما، وبطريقة متناقضة أحيانا، بوصفه عملا واقعيا جديدا. إنه يمتلك من الواقعية الجديدة عددا من الخصائص: التصوير في الخارج، المشاهد الاولى المصورة بطريقة العمل الوثائقي، استخدام اللقطات البؤرية الطويلة، إعادة خلق الزمن الحقيقي في المشاهد حيث يشهد المرء حدثا، وحيث توجد شهادة. موضوع الفيلم نفسه الذي يرمي في الوقت نفسه الى اعادة ترجمة الواقع اليومي وتأثيرات القوى الاجتماعية والاقتصادية الأكثر

مدى، استخدام الصوت المضاف ومزج اللقطات المأخوذة في الاستوديو مع تلك المأخوذة في الخارج- وهاتان الاخيرتان ليستا جزء من الميثولوجيا الواقعية الجديدة، وإن ظهرتا في الاخراج الفعلي لكل أفلام الواقعية الجديدة تقريبا (64). إن فيلم أ. لاتوادا هو أيضا فيلم واقعي جديد بالطريقة التي نفهم بها الواقعية الجديدة اليوم: مزيج من التاريخ ومن التراجيديا، من الوثائقي ومن المشهد التمثيلي، ناتج عن الدراسة الاثنوغرافية لإيطاليا و مخيلة فيلمية عابرة للقوميات (65).

إن الافتراق عن الواقعية الجديدة المشغلة في الجزء الثاني من فيلم (قاطع الطريق) وكذلك لجوء المخرج الى نماذج مختلفة طوال الفيلم جعلت عدة اجيال من النقاد في حيرة خصوصا قبل أن يكون استخدام التقنيات الهجينة ومزج الاجناس معروفين كجزء من الواقعية الجديدة وكجزء لا يتجزأ من أعمال أ. لاتوادا بقدر ما هو مؤلف للعمل. لخص كلوديو كاميريني الرؤية الجمالية للمخرج أ. لاتوادا بوصفها نتاج " البحث عن وظيفية تعبيرية متبناة مع كل حالة مختلفة". وخلص الى أن النتيجة هي فيلم مكون من "كتل سردية مستقلة اسلوبيا" (66). الفيلم دون شك انتقائي بقوة. إنه يدمج القناعات الاجناسية الغاية في الاختلاف كالميلودراما وفيلم العصابات وفيلم الشر وعدة تيارات من الواقعية، وكذلك ما تلقاه من ارشادات عن معلمين سينماتوغرافيين أمثال هوارد هاوكس وجان رينوار وفريدريك مورنو وفريتز لانغ (67). فيلم (قاطع الطريق) كالأفلام الفرنسية والاميركية التي تتحدث عن عودة الجنود والسجناء من الحرب يغترف من جمالية الفيلم السوداوي ليعبر عن الشد السايكولوجي، والعزلة، وكذلك تطور الصدمة النفسية عند ابطاله. بالمقابل توجد مشاهد أخرى مدينة في إضاءتها للانطباعية الالمانية واستخدام الكاميرا في المشاهد الكبيرة، وبيئات كابوسية، فيما تعيد مشاهد أخرى انتاج ايقاع وديكورات افلام العصابات الاميركية (68). ولكن في النهاية فإن ما نشعر به طوال الفيلم هو تأثير الواقعية الشعرية الفرنسية: في جوه، خصوصا في المشاهد الخارجية لمدينة تورين، في الطريقة التي صورت بها علاقة أرنستو مع التاريخ والمصير، وكذلك في اسلوب ومظهر الشخصيات الثانوية مثل قاطع الطريق الرئيسي ميركو (69). تمثل أعمال ما قبل الحرب للمخرجين م. كارني، و ج. رينوار، ومخرجين فرنسيين آخرين نموذجا للواقعية جذابا بالنسبة الى أ. لاتوادا في النطاق الذي "لا يسمح فيه للأشياء أن تتحدث" بل بالأحرى،

كما أكد ليوناردو كواريسيما، تدخَّل بطريقة أعطى بها خاصية درامية للعالم الخارجي لجعله "متجانسا مع نواة الدلالات، والأهواء، والغرائز التي وضعت في مركز الفيلم بقدر ما هي في مركز وعي الذوات التي تتصرف (70).

إلا أن هذا العالم الخارجي هو عالم أنقاض، عالم غريب ومختلف يذهل الذين عادوا بعد سنين من الغياب. بالنسبة الى أرنستو هو أيضا عالم أسرار ومعلومات لا يمتلكها باكتشافه المتجدد بأن الاشياء ليست كما تبدو، واقع متحرك باستمرار يعكس هويته المفتتة وشعوره بأنه مقطوع عن محيطه وعن نفسه. إن قصة هذه الأنا المدمرة والمتغيرة توفر ليس فقط عنصر الاستمرارية في القصة ولكنها تسمح أيضا بتبرير تغيراتها في الاسلوب. وهذه التغيرات تتبع محاولة أ. لاتوادا لترجمة تطور حالة أرنستو السايكولوجية وتأشير لحظات القطيعة في مصيره. كما أكدت فيديريكا فيلا يستند منطق الفيلم الى حقيقة أنه يفضل أفعال الادراك: لحظات agnizione أو الاعتراف التي تسمح بإدراك واقع جديد كما عندما يرى أرنستو بيته يدمر أو يكتشف روزيتا داخل السيارة التي استولى عليها للتو في كمين. كما كتبت تقول: " إن النظرة تصير الوعاء للتجليات المفاجئة" التي هي التمهيد الى تكييفات منبئة عن موقف أرنستو بقدر ما هو ذات، ولكنها تؤشر أيضا حالات

القطيعة في السجل البصري والنغمية الاسلوبية للفيلم (71). الاجزاء الثلاثة الواضحة للفيلم- النغمية الواقعية والوثائقية لعودة أرنستو الى بيته بقدر ما هو محارب سابق خاضع، وجمالية رجل العصابة لحياة أرنستو بقدر ما هو قاطع طريق وحبيب ليديا، ومشاهد موته الميلودرامية والمحزنة التي يسميها ف. فيلا " الخاتمة الشعرية" للفيلم- مرتبة سويا بهدف مشترك هو التأكيد على أهمية الادراك البصري للحظة. إن أرنستو برأي ف. فيلا هو في الحقيقة "ذات حدد لنفسه غاية بالنظر/من خلال فعل النظر" (72). مع أننا لازلنا تماما في مملكة الفعل- الصورة، وهو ما ليس مدهشا من جانب فيلم طاقته الدرامية تغترف من التقاليد الفرنسية والاميركية لما قبل الحرب، هذه الامثلة على الادراك تتضمن أيضا جديدا. إنها تبني حالات ومشاهد، إنها مهمة بحد ذاتها. إنها تمثل اللحظات التي تفتح الامكانية للذهاب الى ما وراء سينما، كما أسف ك. زافاتيني، فيها " كل فعل ينتج فعلا آخر، ثم آخر، وكل مشهد وجد

ليتخلى عنه مباشرة..."، وإخراج لأفلام "تتوقف" في داخل مشهد "يمتلك بحد ذاته الامكانية ليرن بقوة... والامكانية ليعطينا كل ما نحتاجه منه" (73).

التواصل المستحيل: بين النظرة والكلام

علينا الآن أن نعكف بمزيد من الاهتمام على الوسائل المختلفة التي استخدمها الفيلم ليعزل ويؤكد مَلَكة الرؤية وعلاقتها بالفعل. إن فيلم (قاطع الطريق)، تأكيدا لحساسية أ. لاتوادا الانسانية الخاصة، يتأمل بطريقة مكررة في دلالة فعل النظر بقدر ما هو وسيلة للدخول في علاقة مع الآخرين. توجد نظرات شهوانية، كما في اللقطات المقربة المركزة على عيون ليديا وأرنستو التي تعبر عن ولادة انجذابهما المشترك، وتوجد نظرات متعاطفة وحامية كنظرات جلساء كارلو الاكبر منه سنا حين يستمعون اليه يدلي لهم بشهادته عن الطريقة التي أنقذ بها أرنستو حياته في ميدان القتال. إن رفض النظر في هذا الفيلم فعل مجرد من الانسانية، على غرار بيروقراطي مكتب شؤون المحاربين السابقين الذي يرفض أن ينظر الى السجين السابق العاجز الذي يتوسل به ليسلمه معاشه ما دفع أرنستو الى أن يصيح به "أنظر اليه، أنظر اليه". ولكن توجد أيضا نظرة تجعل من البطل مشاهدا لما هو، في (قاطع الطريق)، رؤية شبحية أحيانا. المشهد الذي يبحث فيه أرنستو ويجد بيته الذي هدمه القصف في مدينة تورين هو مشهد نموذجي من هذه الناحية. الكاميرا تتبعه على طول الشوارع المعتمة والمهجورة، منتجة مشاهد واقعية بالتصوير من خارج dal vero (تعني بالإيطالية حرفيا "من الحياة"–المترجم) النموذجي للفيلم السوداوي. المشاهد لا يرى جيدا ويجد صعوبة في الاستدلال وبهذا فهو موضوع في حالة مماثلة لحالة أرنستو الذي يجد صعوبة في التعرف على حيه السابق. إن شعور العزلة مؤكد بالتناقض المبتكر بين الاغنية الاميركية الشعبية والمرحة (A ticket a tasket) وبين النواحي المهجورة والكئيبة المحيطة بالبطل. تستمر الموسيقى على سلم موسيقي ثانوي خلال لقطة بانورامية واسعة بدرجة 360 تكشف مدى التدمير قبل أن تتوقف على الوجه المعذب لأرنستو الذي يدرك ان بيته وعائلته قد اختفيا. الطريقة التي يستخدم بها أ. لاتوادا الكاميرا، وهي طريقة غير معتادة وقتئذ في السينما الايطالية، توصل

على نحو دقيق تعطيل الزمن وتبعثر الفرد في الحيز في لحظات كتلك اللحظات من الادراك. المشهد ذو 360 درجة يترجم كذلك، انطلاقا من cortile (باحة) أحد المساكن، الى أي درجة أصبحت ايطاليا " حيزا مبعثرا حيث دمرت كل الروابط وحيث وحدات القياس مكونة بالانقاض..." (74). مشهد الكثافة العالية هذا لا ينتج حالة جديدة، إنه بالأحرى علامة تغير وضع وحالة سايكولوجية عند أرنستو: عودته الى بيته ستكون من الآن فصاعدا رحلة كابوسية معلمة بسلسلة من الاكتشافات المرعبة.

وفي الحقيقة أن الواقع في (قاطع الطريق) محرف بشكل تناقضي، كما في افلام ر. روسيلليني المعاصرة له، ظهور يكشف واقعا مدمرا، كما تكشفت الفتاة الجميلة التي يتبعها عن أنها أخته وقد أصبحت مومسا. هذا هو ثاني لقاء بالصدفة مع نساء يغير مصير أرنستو، إدراكه للجمال الانثوي ورد فعله إزاء هذا الجمال مسؤول جزئيا عن ارتداده نحو حياة مطبوعة بالعنف. في هذه الحالة بالذات يتبع الرؤية حتى بيت الماخور، وانتظاره المصور بالزمن الحقيقي، يدخل شعورا بالترقب يتصاعد عندما يدخل صالونه ونحن نرى عيونه التي ترى صورة لأخته. إن البعد البصري هنا جوهري. عندما ظهرت ماريا وانكشفت الحقيقة كانت الحوارات نادرة وتخلي مكانها الى العديد من اللقطات المتبادلة لوجهيهما وهما ينظران لبعضهما البعض. طوال المشهد يكون وجه أرنستو في الظلمة نصفيا. في هذا المشهد كما في مشاهد أخرى فيما بعد- عندما يقتل أرنستو حامي ماريا وفي لحظة تحرك البوليس للعثور عليه- لجأ أ. لاتوادا الى مؤثرات قوية من علم الهندسة ومن تدرج الضوء، وهذه الاخيرة المأخوذة من الافلام السوداوية وافلام العصابات الاميركية استخدمت لتعبر عن التعارضات بين الضوء والعتمة، بين الخير والشر، اللذين يدخلان في صراع في القتال بين قطاع الطرق والشرطة داخل وحول تورين، وكذلك داخل شخصية أرنستو.

في المثال الاول عندما يبحث أرنستو عن عمل في شوارع تورين يصادف ليديا في طريقه وهي تستعجل ركوب سيارتها لخروج ليلي فتسقط بالصدفة حقيبتها على الرصيف. بطريقة ذات دلالة تكون صورة ليديا عارية التي يجدها في حقيبتها وليس الصك الكبير على بياض هو الذي شكل حافزا له في قراره صرف النظر عن البحث عن عمل والعثور على ليديا. التأكيد على الرؤية تكرر في المشهد التالي الذي ينظر فيه أرنستو الى اعلان ترويجي شهواني بقدر

شهوانية الصورة عن فيلم بعنوان dea fatale (بالإيطالية حرفيا الآلهة المميتة–المترجم) قريبا من رفيق له محارب سابق شبق صراحة. إن جروحية السجين السابق المحرَّر الذي يخاطر بالاستسلام للتأثير الأنثوي واضحة هنا، كما هي واضحة التأثيرات الخطرة لصور الاغراء على الحواس (75). هذا المشهد في الحقيقة هو الانتقال الاول نحو لقاء أرنستو بليديا التي سيلتجأ عندها بعد أن قتل قواد ماريا. يعيش في بيتها ويصبح زعيم قطاع الطرق وحبيبها المفضل في الوقت الذي يبقى فيه تحت سيطرتها المحكمة. التغيير الاسلوبي الذي يجريه الفيلم باتجاه نمط أكثر انفتاحا من الناحية المشهدية يأتي بعد لحظة تعرف بصرية تطلق كذلك متتالية من الافعال العنيفة التي تكشف عن الاثر الذي تركته على أرنستو تربيته الفاشية. يستحق منا قتل حامي ماريا أن يدرس: إن مظهر وقوة أ. نزاري الجسدية هنا مفيدة جدا خصوصا بالمقارنة مع ضعف قوة الرجل الآخر. أ. لاتوادا يظهر أرنستو وهو يخنق الرجل ثم ينتقل الى لقطة نرى فيها قدمي الرجل المعلقتين واللتين تتحركان لإبراز القوة الوحشية للهجوم قبل أن يرمي به أرنستو الى قفص المصعد. إذا كان الجمهور يعرف الظروف التي قادت الى هذا العنف فإن المومسات المرعوبات ونظراتهن الخائفة أضفت على غضب أرنستو الذي لا حدود له مظهرا وحشيا. تغص الافلام الواقعية الجديدة بالعنف ولكن فيلم أ. لاتوادا ربما كان العمل الوحيد في زمنه الذي أظهر أفعالا عنيفة اقترفها بطل فيلم تشجع الجمهور على التماهي معه. يذكر أ. لاتوادا ما تفعله بالإيطاليين الصلات بين الادراك والفعل، بين الانفعال والقابلية على الفعل. إن كون المرء شاهدا على حدث في (قاطع الطريق) والنظر اليه هما فعلان مجسدان، مع النتائج السايكولوجية، والجسدية، وكذلك الاجتماعية. يلخص ف. فيلا جيدا الجوانب الانسانية المميزة لعمل أ. لاتوادا والتي تكون ملحوظة في بنية الفيلم واسلوبه بنفس القدر: "يحاول بتحليل للشعور أن يعيد تشكيل دوافع الفعل البشري، أن يكتشف حركات الروح، الانفعالات التي تندفع، النَفَس الحيوي الذي يدعم الحياة اليومية" (76).



لقطة من فيلم (قاطع الطريق) 1946 للمخرج الايطالي ألبيرتو لاتوادا

يوجد بالتأكيد بعدٌ شفاهي أيضا، ألسني، في حقيقة كون المرء شاهدا على حدث، وأفعال الكلام والاستماع جرى تقييمها في (قاطع الطريق) بقدر ما هي وسائل لصياغة علاقات فعالة. أحيانا تأتي لحظات الشهادة القصيرة هذه، بعد تعميدات أرنستو البصرية، لتملأ فجوات ما جعلتنا نظرته المتوحدة نفترضه، مقدمة لإمكانية تضامن بين البشر. هذه هي الحالة مثلا عندما علم أرنستو بموت أمه: بعد أن أدرك، بطريقة كابوسية، تدمير بيته قام بزيارة جارة عجوز مليئة بالطيبة هي تيكلا التي تستذكر بصوت مطبوع بالرقة "اليوم الرهيب" الذي قتلت فيه أمه بالقصف واختفت أخته، ثم تكشف بعدها عن خسارتها الخاصة، ابنها فرانكو وهو من الانصار اعدمه الفاشيون. قدمت له الطعام وعرضت عليه أن ينام في فراش ابنها الميت. مما له دلالة أن أرنستو لا يبوح بتجربته في الحرب في هذه اللحظة ولا في أية لحظة أخرى في الفيلم، ما يوافق طبعه المتكتم على تواريخ وأفعال أصبح من المستحيل أن يبوح بها في العام 1945، لقد أسر لليديا وحدها بماضيه كجندي" أنا قتلت، ببنادق، ورشاشات، وقنابل" فترد

عليه بطريقة متوقعة " يا لك من رجل! أحب شخصيتك.". وعندما يتحدث أرنستو لروزيتا عن طفولته، خلال الليلة الطويلة التي قضاها لوضعها في مأمن، جعل من نفسه "صديقا للعم أرنستو" و لا يتحدث عن نفسه سوى بصيغة الشخص الثالث (77).

في (قاطع الطريق) عهد بحق الشهادة الى شخصية خيرة هي كارلو الذي قدم الينا في بداية الفيلم بكونه رفيق معسكر الاعتقال الاكثر قربا من أرنستو، شخص إستأمنه أرنستو على كل شيء ويبقى، هو وابنته، الرابطة الوحيدة العاطفية المؤثرة في حياة أرنستو. عندما نزلا من القطار شرع كارلو بالغناء بلحن أوبرالي، وهو استعراض مرح وعفوي لإيطاليته، وغادر نحو بيته في الريف ليجده وعائلته في حالة سليمة. في واحد من مشاهد الفيلم الاكثر أهمية يستذكر كارلو المعاناة التي كابدها وأرنستو في معسكرات الاعتقال ويكشف كذلك أن أرنستو خاطر بحياته لينقذه عندما كان جريحا ولا يستطيع المشي. يترجم (قاطع الطريق) هنا بطريقة لا يمكن أن تكون أكثر وضوحا قناعات أ. لاتوادا من أجل أن يكون الفيلم شهادة عامة. يحاول المخرج ليس فقط توصيل الاعراض الجسدية والسايكولوجية للسجين السابق المصدوم بل يخلق أيضا بيئة فعالة مفضلة تسمح لهذه الشهادة ان تكون مباحة. فيما كان كارلو وأبواه العجوزان يجلسون براحة حول النار، والكؤوس في ايديهم، جعل أ. لاتوادا الثمن السايكولوجي والانفعالي المثار بتذكر تجارب صادمة كهذه يبدو واضحا. العنصر المُطْلِق في هذا المشهد هو ضجة كلب ينبح أعاد كارلو بذاكرته الى عالم الحبس، ذكره بمسيرات اجبارية في البرد، بجرايات البؤس، والرؤية المستمرة للموت، وكذلك الدور الذي لعبه أرنستو الذي أنقذ حياته. عمل الكاميرا في اللقطات المكبرة يؤكد البعد المجسد بالشهادة. فيما يصبح صوت كارلو سريعا وملحا، وتزداد قوة وشدة الموسيقى، تظهر عادات مستهجنة عصبية مختلفة... لا تعود يداه تستقران في مكان، يتوقف عن الشرب، يحك أذنه، ويغير جسمه وضعه باستمرار. إنه لا ينظر الى أحد مباشرة بل ينظر بعيدا وهو فريسة لهذا الإستذكار الجرحي. هذه اللقطات المكبرة لكارلو تتناوب مع لقطات لوجهي وعيون جليسيه الشيخين اللذين يستمعان اليه بكل اهتمام وشفقة، ولوجه روزيتا الذي تغطيه الدموع والتي تستمع خلسة من وراء باب الغرفة. إثناء هذه التناوبات تأتي خطوط رؤية مناظرة لتؤكد الروابط العاطفية التي متنها جو التعاطف والثقة المرافق للشهادة. الاستماع، كالكلام تماما، فعل مجسد. في الواقع أنه فيما تصل قصة كارلو

الى خاتمتها بذكر اللحظة التي بينما كان يشارف فيها على الموت ويأخذه أرنستو بين ذراعيه، تركض روزيتا نحوه لتواسيه. يصبح المجال العائلي حيزا للشفاء يشجع الرجال على التخلص من لبوسهم الفاشي والحربي لكي يعثروا على "عيون الحب" والقابلية على الدخول في اتصال مع الآخرين بروايتهم لقصتهم (78).

إلا أن أفعال التواصل معروضة في (قاطع الطريق) بطريقة تذكرنا بحدود قابليتنا التي لا يمكنها الوصول كليا الى الحقيقة. في الواقع أن اللغة هي الدليل الأول الذي يعطيه أ. لاتوادا للمشاهد على الشعور بالعزلة التي كابدها أرنستو طوال الفيلم والتي ستقوده الى الموت أخيرا. بينما كانا ينزلان من القطار، عند وصولهما الى ايطاليا، يأتي "بابل" ألسني ليضيف بعدا جديدا الى الفوضى. شرطي عسكري اميركي يسب ايطاليا بالإيطالية والانكليزية معا ، امرأة تتوجه وهي تصرخ بالألمانية على جندي ايطالي تزوجها في المانيا تتوسل اليه أن لا يهجرها وهو يرد عليها صارخا بالإيطالية معبرا عن رفضه استخدام لغة أصبحت ملغية. يتوجه كارلو وأرنستو الى تورين، يسأل أرنستو عن معنى علامة مرور مكتوبة بالانكليزية (Speed limit) ويجيبه كارلو متوهما أنها تعني (Polizei verboten). أخطاء الترجمة هذه، حالات رفض الترجمة هذه، ولحظات المخاتلة هذه تسير بنا الى عالم السجين السابق المحرر الذي تعلم بضعة كلمات بالألمانية وأصبح خبيرا باللغة الهجينة لمعسكرات الاعتقال ولكنه يجهل اللهجة المحلية الجديدة الصادرة عن المقاومة، والسوق السوداء، واحتلال الحلفاء. علامات المرور بلغة غير معروفة هي أيضا شكل آخر للظهور البصري الذي يعلن عن عالم مصنوع من معلومات يجهلها ومن ارتباطات لا يعرفها. في هذا السياق، اخفاق أرنستو، الذي لا يفلح ابدا في التعبير عن نفسه، والذي اختار أن يدخل في اتصال مع العالم انطلاقا من الافعال العنيفة بدلا من الكلمات (نتذكر حقيقة أنه لم يكلف نفسه أن يشرح لحامي ماريا أنه شقيقها)، يشكل نكوصا أو بالأحرى عجز كائن محطم عن إعادة بناء نفسه بشكل أفضل، أن يتطور من وجهة نظر فعالة نحو حساسية ما بعد–فاشية.

لفهم النهاية الغامضة للفيلم علينا أن نأخذ بنظر الاعتبار برنامج أ. لاتوادا الاخلاقي والفيلمي معا عندما شرع بربط الكلام والرؤية مع الجسد. كما رأينا سابقا أن حقيقة أن أرنستو نجح في انقاذ روزيتا لا تصب في أية نهاية سعيدة بل على العكس بعد أن وضعها أرنستو قرب بيت

أهلها طالبا منها أن تقول لكارلو "على العم أرنستو أن يقوم برحلة طويلة", تراجعت الكاميرا لتمسك بخياله المتوحد على خلفية لديكور جبل، في لقطة تحبس الانفاس. ثم بانورامية بطيئة تأتي لتذكرنا بما أستخدم لترجمة ادراك أرنستو البصري لخسارة بيته. اللقطة البانورامية تستدير نصف دائرة وتتوقف خلفه لتسمح لنا برؤية ما يراه معبرة عن عزلته. عندها تعود الكاميرا الى وجهه، كاشفة لنا عن حالته الانفعالية. رؤيته هذه المرة مقادة الى الداخل فهو على وشك اتخاذ قرار حاسم بالخروج من المجتمع. بينما تحاصره الشرطة التي تطلب منه الاستسلام يبقى هادئا دون أن يتكلم أو يتحرك. فعله الاخير هو رفضه للفعل الذي هو في هذا السياق معادل للموت. نحن لا نرى الجسد الميت لأرنستو إلا من خلال عيون كارلو التي تسجل نظرته الاخيرة اليد الملطخة بدم أرنستو الذي يبقى ممسكا باللعبة التي أعطته له روزيتا. لقد أُنتقد أ. لاتوادا على البعد الميلودرامي والمشجي لهذه النهاية، وحتى أنه وجه لنفسه نقدا ذاتيا حول هذه النقطة في المقابلة التي أجراها معه جورج سادول في العام 1947. مع ذلك أعلن بعدها أنه اختار هذه النهاية بسبب "شحنتها العاطفية"، وأنه حقا أكد على البعد المأساوي لحياة وموت أرنستو (79).

أرنستو طوال الفيلم مقدم لنا بوصفه فردا عدوانيا وسيء الحظ معا، إنه قاتل، ولكنه ايضا ناج من معسكرات الاعتقال. مع ذلك فمشاهد الفيلم الاخيرة "بنظرتها المنفعلة" و "نهايتها اليائسة" جعلت منه في عقل المشاهد ضحية قبل كل شيء. ضحية للنظام الفاشي الذي فضل نسيان المحاربين السابقين (80). الجدير بالاهتمام ان نشير الى أن النسخة المصورة للسيناريو قد ألغت عبارة قالها كارلو الى روزيتا بعد أن رأى جثة أرنستو: "لقد أوقعوا برجل سيء" (81). بتعليق كل حكم جازم على أرنستو يشترك الفيلم في الخطاب المقسم الذي يميز الافلام الإيطالية للفترة التي تخص مسألة التواطؤ الجماعي مع الفاشية ونتائج ما كان يسميه أ. لاتوادا غالبا "التربية السيئة". يرفض (قاطع الطريق) الارث السايكولوجي والاجتماعي للتقدير الفاشي للعنف بطريقة أكثر صراحة من أغلب الافلام. إن إصرار أ. لاتوادا على ضرورة ربط الخطاب والرؤية بالجسد وتأكيد ثقل الخطاب والرؤية هو طريقة لمعارضة المحاولات الفاشية لإنتاج أناسا آليين "يؤمنون، ويطيعون، ويتقاتلون" مهما كان الثمن الذي يدفعه الفرد والمجتمع. لكن نهاية أرنستو المأساوية تمتلك كذلك بعدا قربانيا وبهذا فهي خلاصية. لا

يتشاطر أ. لاتوادا مع زميله الشيوعي ج. دي سانتيس الثقة بعدالة التاريخ. ولكنه لا يتبنى صراحة المفهوم المسيحي للمخرج ر. روسيلليني برغم ميوله العقائدية الانسانية، وكما لاحظ ف. فيلا فإن الخلاص الواضح في (قاطع الطريق) هو بالأحرى "مدرك بوصفه لحظة انتقالية ما بين قبل وبعد، بين حالة انحطاط ومعاناة وبين حالة أمل وانبعاث, (و) يصبح عرضيا لفهم حالة روح هؤلاء الذين يجدون انفسهم في الارض الحرام، في منتصف الطريق بين هذا الذي لا يريد أن يكون بعد وبين هذا الذي لا يعرف كيف سيكون بعد" (82).

في الواقع أن فيلم أ. لاتوادا لم يشجع الايطاليين على السخرية من حماقاتهم العسكرية كما فعل كارلو بورغيزيو في فيلمه لعام 1948 Come persi la guerra ولم يعلن البرنامج السياسي المحدد كما هي الحال في فيلم Caccia tragica . مغزى (قاطع الطريق) بقدر ما هو رسم للتاريخ يوجد بالأحرى في لجوئه الى عدم التحديد، في غياب الحلول عنده. مع أن أ. لاتوادا يقيم عاليا إرث الماضي كوسيلة لمساعدة الايطاليين على إعطائهم معنى فإنه يمتنع عن اقتراح طريق مؤكد نحو المستقبل. يختلف (قاطع الطريق) في هذه النقطة عن الافلام التي تتحدث عن المقاومة حيث تحدث التضحيات ضمن اطار الحل الايجابي للتاريخ وابطالها شهداء، مثل مارسيلو في (روما مدينة مفتوحة)، من الجانب الخير. ليس لموت أرنستو هذا المغزى. إنه نتاج تاريخ مقطوع وعلى المرء التخلص منه، ولكن موته لا يقدم أي حل لهذه المشكلة. إنه عَرَض من أعراض الأزمة المعاشة أكثر مما هو حل لها.

لقي فيلم (قاطع الطريق)، وقد عرض لأول مرة في مهرجان كان في العام 1946، نجاحا شعبيا في ايطاليا وفي خارجها على حد سواء. نجوم مثل أ. نزاري و أ. ماجناني كانوا ضمانة نجاح عظيمة بالإضافة الى جاذبية فيلم العصابات والى تغييرات الاسلوب والجو لتجعل من الفيلم مشوقا. حقق الفيلم نسبة مشاهدة ثلاث أضعاف الذي حققه فيلم sciuscia للمخرج ف. دي سيكا وفي مدن مثل بولونيا كان الفيلم أكثر أفلام الموسم إيرادا (83). كان رد فعل النقاد معتدلا سواء في ايطاليا أو في خارجها. النقد الفرنسي كان في غالبيته ايجابيا وقد رأى جورج سادول أن الفيلم يعبر على نحو كامل عن الاسلوب السينماتوغرافي الايطالي الجديد ومزاجه الاجتماعي الجديد فيما حيا بول إلوار شجاعة أ. لاتوادا الذي عرض ما يجده أغلب الناس أكثر إيلاما من أن يُواجَه (84): " عودة سجين مع كل الخيبات الموجودة التي هي

بمثابة جواب على كل ما استطاع أن يحلم به في أسره. يجرؤ على أن يقدم في هذا الفيلم جوابا مناسبا سواء فيما يخص رغبته بمصير أفضل من المصير الذي فرض عليه بعد ما قاساه من عذاب أو فيما يخص احلامه الشهوانية."

كان النقاد الايطاليين أقل تفاؤلا ومتسامحين مع جهود أ. لاتوادا التجريبية. عابوا على (قاطع الطريق) بلاغيته، افتقاره الى الترابط الاسلوبي وعواطفيته على الطريقة الاميركية التي يكون بمقتضاها المجرم " ذا قلب من ذهب (....) يصبح حامي أطفال متكلفي اللطف (85)". أزعج الفيلم نقادا معينين وتصرفوا بطريقة دفاعية مبدين أسفهم لأن الفيلم يهتم "بشخص جانح" وبموضوع "فاحش" (86). أكد أحدهم بأن شخصيات مثل أرنستو لم تكن مقامة على الحقيقة التاريخية والفيلم بالنتيجة لا يمتلك أية صحة بقدر ما هو "شهادة اجتماعية" (87). إلا أن نقادا آخرين اتخذوا موقفا اكثر فلسفة. كتب أحدهم في (هوليوود) أن الفيلم أعطى صورة واقعية عن ايطاليا " كالتي يمكن أن يراها المرء بالسير في الشارع، بالاستماع لقصص أصدقائه، وبذهابه للرقص مساء". لم يكن (قاطع الطريق) برأيه يتوجه الى النقاد بل يتوجه مباشرة الى المشاهدين "الذين شاهدوا في الوقت نفسه عالم آبائهم وعالمهم الخاص ينهاران" (88). لكن الاكثر اعتدالا كان ناقد (فيلم ريفيستا) الذي أقر بأنه مع أن (قاطع الطريق) "لا يمكن أن يكون معتبرا بوصفه فيلما جيدا" فإنه يشعر بأنه غير قادر على الحكم عليه وليس "واثقا تماما من الظاهرة التي عرضها الفيلم (....) يبدو أنه نتيجة أزمة لغة" (89).

إنها "أزمة اللغة" هذه هي التي تشكل فائدة (قاطع الطريق) بقدر ما هو فيلم يتحدث عن الصدوع العميقة وحالات الدمار التي سببتها الحرب ونهاية عشرين عاما من الفاشية، ليس فقط في داخل المجتمع الايطالي، بل و للسينما الايطالية بقدر ما هي مؤسسة. إن (قاطع الطريق) مثل الكثير من الافلام الواقعية الجديدة تحدى الأعراف السينماتوغرافية الموروثة: رغبة الحقيقة كانت رغبة في طرد الرؤى الفاشية للمشهد ومعها "تاريخية وتذكارية أسيئ فهمهما" لصالح ممارسات فيلمية متجذرة في الايمان بأن الحياة اليومية وتواريخها الوضيعة كانت أيضا مكونات تواريخ في قيد التشكل (90). مع ذلك نجح، كأفلام ر. روسيلليني، في أن يبين الى أي مدى يمكن فيه للواقع المعاصر أن يكون محركا، قليل الفعالية، واليومي صادما ورائعا في آن معا. يُظهر أرنستو، وكذلك بيئته، " علامات عالم يتغير أمام أعيننا، في حيز

قصير من بضع سنوات صور الفيلم خلالها، ونحن "نشعر" بها بالشهادات، واللقاءات، والقصص، والذكرى قريبة العهد" (91). إن صنع فيلم بالنسبة الى أ. لاتوادا ورفاقه الواقعيين الجدد يرتكز على الادراك، هو محاولة سردية واخلاقية معا لمواجهة عواقب الديكتاتورية على المستوى المدني والحميم. أفلامهم تهتم بالسيرورة التي تتألف من نقض، ونسيان دروس الشمولية والعسكرتارية الفاشية بقدر ما تهتم بإعداد طريق لجمهورية جديدة بفضل قصص مقاومة وإعادة بناء تضع المستقبل نصب عينيها. يطلبون منا اعتبار التاريخ بوصفه انقطاعا وخسارة، فترة فراغ وأزمة، وليس ببساطة انتصار الخير على الشر. المخرجون الواقعيون الجدد كانوا واعين كليا لحقيقة أن فترة الانتقال هذه تدعوهم الى الاضطلاع بمسؤوليات اجتماعية جديدة، ولكنها تقدم لهم كذلك إمكانية التعبير عن عن اشكال جديدة للغة الفيلمية. إن تحليل الافلام الواقعية الجديدة بوصفها "نصوص فراغ ثقافي" (92) يعني القطيعة مع الأطر التأويلية للعديد من أعمال تاريخ ونقد السينما، ولكن هذا التحليل يسمح لنا أن نعيد وضع هذه الافلام ضمن الازمة الاكثر سعة للغة، وللهوية، وللتمثل التي طبعت الثقافة الايطالية بعد سقوط الفاشية ودمار الحرب.

المصدر:

Annales HSS, novembre-décembre 2008, n 6, p. 1215-1248.

الهوامش:

1-" letteraturad'occasione", società, 15 novembre 1945.

2-Voir sur ce point Alan R. perry (dir), ilsantapartigianomartire: la retorica del sacrificionellebiografie commemorative. Ravenne, Longo,2001.

3-Interview d'Italo Calvino, in Ettore A. Albertoni, EnzioAntonini et Roberto Palmieri (dir), La generazionedegliannidifficili, Bari, Laterza, 1962, p. 79. Sur les functions remplies par les recitsd'histoire de la résistance, voirFillipoFocardi, La Guerra dellamemoria. La resistnzaneldibattito politico

italiano dal 1945 a oggi, Rome, Laterza, 2005, Donald Sasson, "Italy after fascism: The predicament of dominant narratives", in R. Bssel et D. Schumann Áááádir). Life after death: Approaches to a cultural and social history during the 1940s and 1950s, Washington/Cambridge, German historical institute/Cambridge University Press, 2003, p.259-290.

4-Voir Tony Judt, Postwar: A history of Europe since 1945, New York, Pinguin Press, 2005: Jan T. Gross, fear. Anti-semitism in Poland after Auschwitz: An essay in historical interpretation, New York, Random House, 2006: Dagmar Herzog, Sex after fascism: Memory and morality in twentieth-century Germany, Princeton, Princeton University Press, 2005: Robert Moeller et Frank Beiss, Histories of the aftermath: The legacies of the Second World War in comparative European perspective, New York, Berghahn, à paraître: IstvánDeak, Jan T. Gross et Tony judt (dir), The politics of retribution: World war II and its aftermath, Princeton/Chichester, Princeton University Press, 2000: Klaus Naumann (dir), Nachkrieg in Deutschland, Hambourg, Hambourger Edition, 2001.

5-Anna Maria Torriglia, Broken time, fragmented space: A cultural map of postwar Italy, Toronto/Buffalo, University of Toronto Press, 2002.

6-Pieter Lagrou, The legacy of nazi occupation: Patriotic memory and national recovery in western Europe, 1945-1965, Cambridge/New York, Cambridge university Press, 2000: id., "The nationalization of victimhood: Selective violence and national grief in Westren Europe, 1940-1960", in R. Bessel et D. Schumann (dir), Life after death...., op. cit., p. 243-257, ici p. 251.

7-P. Lagrou, the legacy of nazi...., op. cit., p. 2. Sur ce point, le travail de Gabriella Gribaudisur la façon don't les Italians vecurent la guerre est un modele: Gabriella Gribaudi, Guerra totale. Tra bombe alleate e violenze naziste: Napoli e ilfrontemeridionale, 1940-44, Torin, BollatiBoringhieri, 2005.

8-Sur l'usage du film commehistoriographie alternative, voir Robert A. Rosenstone, "Introduction", R. A. Rosenstone (dir), Revisioning history: Film éthe construction of a new past, Princeton, Princeton University Press, 1995: Pierre Sorlin, Sociologie du cinema. Ouverture pour l'histoire de demain Paris, Aubier-Montaigne, 1977. Le travail de Christian Delage et VencentGuigueno, L'Historien et le Film, Paris, Gallimard, 2004, est essential, ne serait-ceque pour leur critique des anciennes approaches concernant la relation entre cinema et histoire, p. 9-26.

9-Marcia Landy, Stardom, Italian style: Screen performance and personality in Italian cinema, Bloomington, Indiana University Press, 2008, p.86. Voirégalement Mark A. Shiel, Italian neorealism: Rebuilding the cinematic city, Londres/New York, Wallflower Press, 2006, p.12.

10-Sur la signification des corps, voir Massimo Perinelli, OrganloseKörper den ItalienischenNachkriegszeit 1943-1949", éédel'université de cologne, 2008. GianPieroBrunetta, Storia del cinema italiano dal 1945 aglianniottana, Rome, EditoriRiuniti, 1982, p. 320, fait une Remarque similaire lorsqu'Il écritque le néoréalisme "était une manière pour lui de se réappropier son proper regard, ses mots, sapensée et son travail, que les vingtans du fascism avaient essayé de soustraire les plus possible au contrôle direct de l'auteur".

11-Voir krissRavetto, The unmaking of fascist aesthetics, Mnneapolis, University of MINNESOTA press, 2001, p. 72-77, ici p. 12; et Terri Ginsberg, " Nazis and drifters: The containment of radical (sexual) knowledge in two Italian neorealist films", journal of history of sexuality, 1-2, 1990, p. 241-261. Ces oppositions et ces tropes, particuliérement ceux portant sur l'attribution de qualitésmorales au genre et à l'artifice, sont évidemment plus anciens et plus larges que la culture fasciste italienne.

12-Sur la notion de "médiateurs éphémère" forgée par Fredric Jameson dans le context de son analyse de la conception de Max Weber des changements

historiques et autres, voir Fredric Jameson, the ideologies of theory: essays 1971-1986, t. 2, the syntax of history, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, p. 3-34, ici p. 25. Pierre Sorlin, Italian national cinema, 1896-1996, Londres /New York Routledge, 1996, p. 105, attribute néamoins au néoréalisme une function similaire, en le considérant comme une "experimentation" qui "n'eut pas de descendance et disparut

progressivement au début des année 1950...". L'étendue de l'infuence du néoréalisme est détaillée dans Laura E. Ruberto et Kristi M. Wilson (dir), Italian neorealism and global cinema, Détriot, Wayne State University Press, 2007.

13-Sur ce theme, voir Noa Steimatsky, Italian locations: Reinhabiting the past in postwar cinema, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 2008.

14-La formulation de Marc Ferro est tirée de Marc Ferro, Annie Goldmann et Pierre Sorlin (dir), Film et histoire, Paris, Ed. De l'EHESS, 1984, P. 3. Sur le néoréalisme et le concept de film historique, voir Giulia Fanara, Pensareilneorealismo: percorciat traverse il neorealismo cinematografico italiano, Rome, Lithos, 2000, p. 54-108.

15-R. A. Rosenstone, "Introduction...", art. Cit., p. 4-5.

16-Voir Frank Biess, "Postwar angst: Toward a history of emotions", in R. Moeller et F. Biess, Histories of the aftermath..., op. cit.

17-La nature morale du néoréalisme a été soulignée par la critique depuis 1945, mais est généralement discutée dans le cadre d'une éthique de la representation. Voir sur ce point Millicent J. Marcus, Italian film in the light of neorealism, Princeton, Princeton University Press, 1986; et pour une interpretation intelligente des débats des années 1940 et 1950, voir Francesco Casetti, Theories of cinema, 1945-1995, Austin, University of Texas Press, 1999, p. 23-30.

18-C. Delage et V. Guigueno, L'historien et le film, op. cit. p. 23.

19-Marc Ferro, Analyse de film, analyse de société: une source nouvelle pour l'histoire, Paris, Hachette, 1976, p. 10.

20-Alberto Farassino, "Neorealismo, storia e geografia", in A. Farassino (dir), Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949, Turin, EDT, 1989, P. 21-36, ICI P. 26.

21-Citation tirée de Gian Piero Brunetta, "La ricercadell'identitanel cinema italiano del dopoguerra", in G. P. Brunetta (dir), Identita italiana e identita European el cinema italiano dal 1945 al miracolo economico, Turin, Ed. Della fondazione Giovanni Agnelli, 1996, p. 11-68, ici p. 13.

22-Sur la transformation de Cinecitta en camp de réfugiés, voir Noa Steimatsky, "Cnecitta refugee camp 1944-1955", 127, 2009 (à paraître).

23-Voir les déclarations de 1944 de John Cave et de l'amiral Ellery Stone: Lorenzo Quaglietti, Storia economica-politica del cinema italiano 1945-1980, Rome, Ed. Riuniti, 1980, p. 37-38. La politique américaine concernant les industries cinematographiques européennes est analysée par Ian Jarvis, "The postwar economic foreign policy of the American film industry: Europe 1945-1950", in D. W. Ellwood et R. Kroes (dir), Hollywood in Europe; Experiences of a cultural hegemony, Amesterdam, VU Press, 1994, p. 155-175.

24-Sur ce point, voir Salvatore Ambrosino, "Il cinema ricomincia. Attori e registifracontinuita, in A. Frassino (dir), Neorealismo ..., op. cit., p. 61-66, ainsique le recit par Mario Camerini de sa nomination par les allies à la commission d'épuration, in Alberto Farassino (dir), Mario Camerini, Crisnée, Yellow now/Ed. Du festival international du film de Locarno, 1992, p. 134.

25-Piero Tellini faisait partie des scenaristes de Il bandito d'AlbertoLattuada, et de Vivere in pace de Luigi Zampa en 1946.

26-Umberto DE Franciscis, "Roma cinematografia", Cosmopolita, 17 fevrier 1945, cite in A. Farassino (dir), Neorealismo..., op. cit., p. 5; CesareZavattini, "Italia 1944", Opere. Cinema. Diario cinematografico. Neorealismoecc., éd. Par V. Fortchiari et M. Argenteiri, Milan, pompiani, 2002, p.45-48, ici p. 45.

27-Voir Robert Stam,Reflexivity in film and literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1985.

28-Vittorio De Sica, "Sciuscia", La table ronde, 149, mai 1960, citation in Pierre Leprohon, Vittorio De Sica, Paris, Ed. Seghers, 1966, p. 107.

29-Sur la reflexivite de Un pilotaritorna de Rossellini, voir Ruth Ben-Ghiat, Italian film, Italian history: colonialism, war, and the legacies de defeat, Bloomington, Indiana University Press, a paraitre, chap. 3.

30-C. Zavattini, "Italia 1944", art. Cit., p. 45.

31-Sur la nature exceptionnelle du quotidian, je m'inspire de Mario Sesti, "La vita quotidianonell'etàneorealista", in A. Farassino (dir), Neorealismo..., op. cit., p. 115-120. Selon M. Sesti, la fin de la guerre était "une époque oùl'exceptionelle intensité dramatique rendaitl'idée meme de quotidian secretement contradictoire" (p. 115).

32-Dork Zabunyan, Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risqué du cinema, Paris, Presses Sorbone Nouvelle, 2006, p. 95-176, propose une analyse particulierement intelligente de la façondont G. Deleuzecomprend le changement affectant les images filmées ; András Bálint Kovács, "the film history of the thought", in G. Flaxman (dir), the brain is the screen: Deleuze and the philosophy of cinema, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, p. 153-170 et Angelo Restivo, "Into the breach: between movement-image and the time-image", ibid., p. 173-192. A.Kovács fait partie des nombreux critiques qui ontsouligné les insuffisances de l'analyse de l'histoire du film par G. Deleuze, qui vontd'une surévaluation de la rupture opérée par le

néoréalisme avec le cinema americain, a la facon d andre bazin, jusque a l elision par G. Deleuze de l avant-garde europeenne de son recit de l ere de l action-image. Voiraussi Robert Stam, Film theory: an introduction, Malden/Oxford, BLACK, 2000, P.262.

33-Gilles Deleuze, Cinema 2. l'image-temps, Paris, Ed. De Minuit, 1985, p.356-357.

34-Ibid., p. 9.

35-Ibid., p. 36.

36-Ibid., p. 9. l'expression "désabritement de l'œil" est tirée de D. Zabunyan, Gilles Deleuze…, op. cit., p. 97.

37-A. Kovacs, "The film history of thought", art. Cit., p. 160.

38-M. Sesti, "La vita quotidiana…", art. Cit., p. 115.

39-G. P. Brunetta, storia del cinema…, op. cit., p. 332; G. Fanara, pensare il neorealismo.., op. cit., p. 182; pour les questions plus generales liees au paysage et aux monuments, voir N. Steimatsky, Italian locations…, op. cit.

40-Les citations sont tirées de la lecture d'A. Bazin par G. Deleuze, cinema2…, op. cit., p. 7, mais voir aussi André Bazin, qu'est-ce que le cinema?, Paris, Ed. Du Cerf, 1958-1962, 4 vol. Sur ce theme, voir egalement M. Landy, Stardom, Italian style…, op. cit.; Alberto Farassino, "Margini, attaversamenti, contaminazioni" in C. Cosulich (dir), Storia del cinema italiano, t. VII, 1945-1948, Venise, Marsilio/Ed. Di Bianco& Nero, 2003, p. 156-171; M. A. Shiel, Italian neorealism…, op. cit., p. 12.

41-Bien qu'il ait été fait trop grand cas de cette ambivalence, lorsque l'on pense à l'importance accordée au travail d'équipe dans le processus d'écriture de scenario des films néoréalistes. Sur ce sujet, voir Federica Villa,

Botteghe di scrittura per il cinema italiano: intorno a il bandito di Alberto Lattuada, Venise, Fondazione scuola nazionale di cinema, 2002, p. 11-82.

42-G. P. Brunetta, storia del cinema..., op. cit., p. 293; egalement Angela Dalle Vacche, the body in the mirror: shapes of history in the Italian cinema, Prenceton, Prenceton University Press, 1992 et M. A.Shiel, Italian neorealism..., op. cit., p. 12-13. Sur le langage néoréaliste et l'usage du dialecte, voir Sergio Raffaelli, "Il cinema in cerca della lingua. vent'anni di parlato filmico in italia 1945-65", in G. P. Brunetta (dir), Identita italiana..., op. cit., p. 309-335.

43-Tom Conley, Film hieroglyphs: Rupture in classical, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

44-David A. Black, Law in film: Resonance and representation, Urbana, University of Illinois Press, 1999, p. 55.

45-Sur les actes de langage et la relation entre langage et violence, voir Beatrice Hanssen, Critique of violence: between poststructuralism and critical theory, Londres/ New York, Routledge, 2000, p. 158-178. Je tire la formulation "L'histoire est narration" de jean-pierre Faye, Langages totalitaires. Critique de la raison narrative, critique de l'économie narrative, Paris, HERMANN, 1972, P. 3.

46-Giovanna Grignaffini, " il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita", in G. P. Brunetta (dir), identita italiana..., op. cit., p. 357-387, ici p. 364.

47-Alberto Lattuada, "Cinema italiano", il Mondo, juillet 1945, reproduit dans Filippo Maria De Sanctis, Alberto Lattuada, Lyon, société d'études, recherches et documentation cinematographiques, 1965, p. 19.

48-Citation tirée de M. A. Shiel, Italian neorealism...., op. cit., p. 6; G. P. Brunetta, Storia del cinema..., op. cit., p. 335.

49-Alberto Lattuada, "Un po di storia del cinema francese", Domus, octobre 1939, cite dans Leonardo Quaresima, "Parigi ci appartiene? Modelli francesi nel cinema italiano del dopoguerra", in G. P. Brunetta (dir), Identita italiana..., op. cit., p. 448-449.

50-Alberto Lattuada, occhio quadrato: 26 tavole ftografiche, Milan, Corrente, 1941. La citation est tirée de la reproduction du livre, qui comprend aussi les autres series de photographies de Milan, édité par Piero Perengo Gardin (dir), Alberto Lttuado: Dieci anni di occhio quadrato 1938-1948, Florence, Alinari, 1982, p. 15. Voir aussi Callisto Cosulish, I film di Alberto Lattuado, Rome, Gremese, 1985, p. 19-23.

51-Alberto Lattuada, "Preface", Occhio quadrato...., op. cit., p. 15; L'erba a Venezia est reproduite p. 35; Introvabile al fisco, qui provident d'autre serie de photographies prises à Milan entre 1935 et 1941, se trouve p. 68.

52- Ibid. Les photos du marché aux puces deSinigallia se trouvent p. 38-43. Sur les problèmes de publication d'Occhio quadrato, voir l'interview d'A. Lattuada par Jean Gili, " Testimonianze. Alberto Lattuada", in Ufficio documenazione della mostra, Nuovi materiali sul cinema italiano, 1929-1943, Pesaro, Mostra internazionale del nuovo cinema, 1976, t. 2. P. 121-127. Luchino Vsconti, "cinema anthropomofica", cinema, septembre-octobre 1943.

53-Luigi Faccini et Maurizio Ponzi, "Intervista con Alberto Lattuada", Filmcritica, 158, 1965, p. 338.

54-Edoardo Bruno, Alberto Lattuada, Rome, Direzione generale dello spettacolo, Presidenza del Consiglio dei ministry, Cinecitta international, 1993, p. 7.

55-F. Villa, Botteghe..., op. cit., p. 83, affirme que Il Bandito est une "histoire d'en bas", voir aussi son analyse intelligente et soignée du film, base sur une etude méticuleuse des differentes versions du script, 79-129.

56-Sur ce point, voir Massimo Perinelli, "Männlichkeit im dopoguerra. Geschlechterhistorische betrachtung neorealister Filme der italienischen Nachkriegzeit 1945-1950", in C. Kühburger et R. Reinsinger (dir), Mascolinita italiane: italienische Männlichkeit im 20. Jahrhundert, Berlin/Innsbruck, Logos Verlag/Studien Verlag, 2006, p. 92-111; Marcia Landy, Italian film, Cambridge University Press, 2000, p. 309-343; et Ruth Ben-Ghiat, "Unmaking the fascist man: masculinity and the transition from dictatorship", journal of modern Italian studies, 10-3, 2005, p. 336-365, qui propose une approche plus historique de certaines des questions étudiées ici. Jacqueline Reich, Beyond the latin lover: Marcello Mastroianni, masculinity, and Italian cinema, Bloomington, Indiana University Press, 2004, aborde des questions telles que le contexte sexuel des années 1950 jusqu'à la figure de Marcello Mastroianni.

57-Sur ce sujet, voir Jaimey Fisher, "on the ruins of masculinity: the figure of the child in Italian neorealism and the german rubble film", in L. E. Ruberto et K. M. Wilson (dir), Italian neorealism ..., op. cit., p. 25-53. Sur les "films de ruines", Erica Carter, " Sweeping up the past: gender and history in the post-war german "Rubble Film", in U. Sieglohr (dir), Heroines without heroes: reconstructing female and national identities in European cinema, 1945-1951, Londres/NewYork, Cassell, 2000, p. 91-112; Robert G. Moeller, War stories: the search for a usable past in the Federal Republic of Germany, Berkeley, University of California Press, 2001, ici chap. 5; et Heide Fehrenbach, Cinema in democratizing Germany: reconstructing national identity after Hitler, Chapel Hill, University of north Carolina press, 1995.

58-Noël Bruch et Geneviève Sellier, " Evil women in the postwar French cinema", in U. Sieglohr (dir), Heroines..., op. cit., p. 47-62; Noël Bruch et Geneviève Sellier, La drôle de guerre des sexes du cinema français, 1930-1956, Paris, Nathan, 1996.

29-Voir Roberto Campari, "La presenza dell'America e I rapport con il cinema Americano", in G. P. Brunetta (dir), Identita italiana..., op. cit., p. 193-216, ici

p. 202. Le role d'Angelina joué par Anna Magnani dans L'onorevole Angelina (Luigi Zampa, 1948), mettait egalement en scène ce contexte sexuel liminal.

60-La veine tragique dans le néoréalisme, qui manifeste de la façon la plus marquee l'influence du realisme poétique français, commence toute juste à être étudiée d'un point de vue académique. Voir Inga Pierson, " A poetics of neorealism: tragedy and the Italian cinema, 1942-1950", these de doctorat, New York University, 2008.

61-F. Villa, Botteghe..., op. cit., publie toute une selection de ces photos promotionnelles, p. 225-243, et reproduit egalement des parties du scenario qui precisent que le gout de Lydia pour les objets de luxe doit être visible à l'écran, ainsi qu'un "désordre gérénal, qui donne le sens d'une perte inutile" (p. 222).

62-" Roberto Rossellini, realisateur de rome ville ouverte, expose ses conceptions", Le Figaro, 20 novembre 1946.

63-E. Carter, "Sweeping up...", art. Cit., p. 95.

64-Sur ce point, voir l'essai bien informé de Stefano Masi, "L'Hardware del neorealismo: Ferri del mestiere e strategie della tecnica", in A. Farassino (dir), neorealismo..., op. cit., 49-52.

65-Sur ce point voir A. Farassino, "Neorealismo, storia..., op. cit.,; et pour une critique de cette interpretation, voir G. Fanara, pensare il neorealismo..., op. cit., ici p. 22-25.

66-Claudio Camerini, Alberto Lattuada, Florence, La nuova Italia, 1981. Voir aussi G. P. Brunetta, Storia del cinema..., op. cit., p. 409-410.

67-C. Camerini, Alberto Lattuada, op. cit., p. 4.

68-Sur les influences hollywoodiennes, voir R. Campari, " La presenza dell'America..", art. Cit., p. 202.

69-Sur ce point, voir L. Quaresima, "Prigi ci appartiene? ...", art. Cit., p. 457-458.

70- Ibid., p. 442.

71-F. Villa, Botteghe..., op. cit., p. 120.

72-Ibid.

73-C. Zavattini, "Alcune idee sul cinema", art. Cit., p. 96-97.

74-G. P. Brunetta, storia del cinema..., op. cit., p. 333; egalemont G. Fanara, pensare il neorealismo.., op. cit., p. 187.

75-Paul Eluard, "Le bandit", Office professionel du cinema, Cnnes, 1946, est le seul à avoir compris cet aspect des diffcultés recontrée par le prisonnier libéré.

76-F. Villa, Botteghe..., op. cit., p. 84-85.

77-Ce refus de créer un espace de confession directe dans le film a une equivalent dans Caccia tragica, lorsqu'Alberto, l'ex-prisonnier devenu bandit, est "jugé" par une cour paysanne improvise pour collaboration. Alberto garde le silence tout au long du process. C'est Michele, son ami des camps allemands, le principal personage positif du film, qui raconte son histoire.

78-Sur l'importance de l'écoute dans le processus du témoignage, voir Shoshana Felman et DORI Laub, testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history, New York, Routledge, 1991.

79-Luigi Faccini et Maurizio Ponzi, " Intervista con Alberto Lattuada", Filmcritica, 25-245, 1965, p. 338; Georges Sadoul, "Le drame du retour", Les lettres françaises, 20 août 1947. Pour un résumédes reactions critiques suscitées par film, voir C. Cosulich, I film di Alberto Lattuada, op. cit., p. 35-36.

80-F. Villa, Botteghe..., op. cit., p. 129; G. P. Brunetta, Storia del cinema.., op, cit., p. 405.

81-F. Villa, Botteghe..., op. cit., p. 122.

82-Ibid., p. 99.

83-S. Masi, "L'Hardware del neorealismo..", art.cit., p. 60; C. Cosulish, I film di Alberto Lattuada, op. cit., p. 37.

84-C. Cosulich, I FILM DI Alberto Lattuada, op. 35; P. Eluard, " Le bandit", op. cit. Sur la reception du neorealisme en France, voir Antonio Costa, " Aimons l'Amerique... aimons l'italie". Il cinema italiano e una "certa tendenza" della critica francese, 1945-1965", in A. Farassino (dir), neorealismo..., op. cit., p. 409-439.

85-Citation tirée de Lan, "Il bandito", Il nuovo corriere della sera, 7 novembre 1946; voir egalement P. S., "Il bandito", Il quotidiano, 22 fevrier 1946.

86-La première citation est tirée de Carlo A. Felice, "7 giorni a Milano. Un film che si affloscia di colpo- Scusare il banditismo- un buon Nazzari ", Film, 16 novembre 1946, p. 5, cite dans F. Villa, Botteghe..., op. cit., p. 81; La seconde citation est tirée d'une critique parue dans La rivolta ideale, 12 mai 1946, cite dans C. Cosulich, I film di Alberto Lattuada.., op. cit., p. 35.

87-Emilio C., "Briganti Dabbene", Mercurio, juillet-août 1946.

88-Adriano Baracco, "Il bandito", Hollywood, 4 novembre 1946.

89-G. Sig, "Il bandito", Film rivista, decembre 1946.

90-Magherita Cattaneo, "una buona produzione madia...", Film rivista, 30 juin 1947.

91-G. Fanara, pensare il neorealismo..., op. cit., p. 182. Son commentaire porte a la fois sur Il bandito et sur Caccia tragica.

92-E. Carter, "Sweeping up..., art. Cit., p. 95.



مارلون براندو في فيلم (القيامة الآن) 1979 للمخرج فرانسيس فورد كوبولا

نحو منهج أخلاقي للمعرفة السينمائية

جان-فرانسوا بيغولييه*

((إن الطبع الفرنسي قد يحتمل أية إساءة إلا الإحتقار علنا))

ستندال

==================================

إن الشيفرة الأخلاقية، النشطة اليوم في السينما الفرنسية، رسختها الموجة الجديدة بجعل الاخراج جوهر السينما. لقد طرح شبان مجلة (كاييه دي سينما) الثوريون فكرة أن الأخلاقية السينمائية هي أخلاقية النظرة، موجهين بذلك ضربة الى النقاش التقليدي حول الدوافع الأخلاقية للشخصيات. أدرك سينمائيو الموجة الجديدة منذ دخولهم الى ميدان الأخراج أن الوضع الجديد الذي تمنحهم أياه سياسة المؤلفين لايمكن فصله عن التأمل الأخلاقي، وأن الحرية الجديدة التي يتمتعون بها يجب أن تكون موازنة بمسؤولية عظيمة من جانبهم. جعل غودار من فيلم (اللهاث) حرية لم يكن ممكنا تخيل وجودها حتى ذلك الحين مؤكدا المطلب الأخلاقي للموجة الجديدة بهذه الصيغة (إن قضية العمل في السينما قضية أخلاقية). كان مخرجو الموجة الجديدة، من غودار الى تروفو، مرورا برومير وشابرول وريفيت، مخلصين لهذا الأمر (عليك أن تحترم ما تصوره!).

وجدت الأخلاقية التي عظمتها الموجة الجديدة في الميدان النقدي في شخص (سيرج داني) مدافعها الأشهر والأنشط، ولم ينزل ناقد في الميدان الأخلاقي منزله إلا نادرا. لم يتوقف داني عن السلوك كأخلاقي، وقد عزم على الدفاع عن التعاليم التي نشرتها الموجة الجديدة، فلم

يفوت فرصة سنحت له ليبين مثالب الذين يخالفون الأخلاقية التي نادى بها من سبقهم في (كاييه دي سينما). أعطى داني في مقال كتبه عن فيلم هيتشكوك (نافذة على الباحة) ملمحا عن ماهية مثاله الأخلاقي:

(لكي يكون للمشهد أخلاقيته يجب، وهو أمر سهل، أن تتوازن اللعبة بين القطين (وهما هنا جيف وهيتشكوك) والفأرين (وهما هنا المجرم والمشاهد) (1).

الكلمة الموجهة في أخلاقية داني هي المساواة لأنها شرط الاتصال الذي لابد منه، الحوار مع الآخر، فأخلاقية داني هي أخلاقية الآخر:

(جعلت من ضمن أمنياتي (جمعية حامية للشخصيات) تسهر بقدر ما على ما يضمن لكائنات الشريط السينمائي حدا أدنى من التعقيد، والتلقائية، والغموض، وباختصار، حدا أدنى من الغيرية) (2).

تمنح عبارة ليفيناس هذه لأخلاقية داني كل معناها:

(إن الانساني لايقدم سوى علاقة هي ليست سلطة) (3). هكذا هي اليوتوبيا التي تحمل أخلاقية داني، إنها امتلاك الأمكانية، بفضل السينما، لإقامة علاقات أجتماعية هي ليست علاقات سلطوية. إن دور السينما، حسب رأي داني، دور سياسي يجب النجاح فيه حيث فشل المجتمع بخلق جماعية يمتلك فيها الانساني المكان كله. يكمن شرف السينما في النجاح في اعادة خلق الميثاق الجمهوري، في تبيان أن المساواة مثال ليس قدره أن يبقى رسالة ميتة، وبالتالي يأتي التحريم الذي أصدره داني بأن لايتم التواطؤ بين المشاهد والسينمائي على حساب الشخصيات أبدا، وأن لايجد المشاهد نفسه، نتيجة خطأ في الاخراج، في وضع سلطوي بعلاقته مع الشخصيات الخيالية أبدا. نتعرف في هذا على لازمة نقدية لاتكف عن معاودة الظهور بطريقة استحواذية في كتابات داني كلما ألحق سينمائي، بنكرانه غيرية شخصية ما، ضررا بإنسانيته. لايفعل داني هنا سوى مواصلة النقد الذي وجهه فرانسوا تروفو الى (سينما النوعية) Cinéma de Qualité الفرنسية في مقاله (توجه معين للسينما الفرنسية):

(بالتأكيد لاتوجد في أفلام (الواقعية السايكولوجية) سوى كائنات حقيرة ولكن بقدر ما تميل الى المغالاة سيادةُ المؤلفين على شخصياتهم المغامرة التي لايوجد فيها مايشينها ستكون هذه الشخصيات في أفضل الأحوال مضحكة للغاية) (4).

يظهر أذن، في ضوء كتابات داني، أن أخلاقية السينما التي بثت تعاليمها الموجة الجديدة ليس لها هدف غير تجاوز الخصومة القائمة بين السينمائي والشخصيات والتي أسهمت سياسة المؤلفين، دون قصد ربما، في تأجيجها. إن عبارة (الجميع لهم أسبابهم) الشهيرة التي قالها أوكتاف في فيلم (أصول اللعب) كانت بالنسبة الى أخلاقية السينما المساواتية هذه والى الأب رينوار، بمثابة الرمز. إن كانت هذه الصيغة قد طبعت العقول بطابعها على الدوام فلأن فيلمي (الوهم الكبير) و (أصول اللعب) هما نموذجان لا يمكن تجاوزهما لمبدأ الإخراج الذي يرتكز على تصوير جميع أفراد المجموعة الممثلة لتناقضات المجتمع الفرنسي على قدم المساواة. تكمن موهبة رينوار كلها في أنه عرف، بقدرته على إيلاء الكثير من الأهمية لجميع الشخصيات الخيالية، كيف يترجم بصيغ جمالية إلتزامه السياسي لصالح الجبهة الشعبية. لايمكننا إلا أن نكون متأثرين بكرم النفس الذي برهن عليه بنجاحه في تحفتيه الفنيتين هاتين في أن يمنح لأقل شخصياته شأنا كل فرصها. إننا لنأمل أن يكون لدينا الآن مخرجون لهم قوة الارادة التي مكنته، في مناخ المرحلة القومي آنذاك، من أن يمنح الضابط الألماني (فون رافونشتاين)، الذي أدى دوره إداء جميلا الممثل أيريك فون شتروهايم، العمق نفسه والكبرياء نفسه اللذين منحهما كما يقتضي المنطق للقائد الفرنسي بويلديو.

نقع في هذين الفيلمين على اثبات: أن جميع الشخصيات التي دخلت في مواجهة ينتهي بها الأمر عاجلا أم آجلا الى التصالح. الرسالة واضحة وهي أن الشر ليس في البشر بل بينهم، ليس داخل الطبقات بل بينها، ليس في الشعوب بل بينها. إن أخلاقية رينوار أخلاقية روسوية (نسبة الى جان جاك روسو–المترجم) تراعي ليس فقط المبدأ المساواتي الذي تضعه موضع التطبيق بل تراعي أيضا تصور الانسان الذي تستقرأه بوصفه فردا ضحية لقوى تأريخية واجتماعية تقوده الى الخسران. إن ميزة ديمقراطية الاخراج عند رينوار لا تنفصل عن شكل معين من أشكال العدالة الاجتماعية مهما كان موقفه الأجتماعي. كل فرد يواجه المصير نفسه فليس بمقدوره الخروج عن مجرى التأريخ ولا تجنب انحلال المجتمع.

بإسم هذه الأخلاقية شجب داني سينما (النوعية) الفرنسية. حين يأخذ داني على سينما (النوعية) كلبيتها (نسبة الى المذهب الكلبي Cynisme– المترجم) وسوداوية عالمها فهو في الحقيقة يدافع عن أخلاقيته السينمائية التي تمثل في عينيه عدم الاقتناع بأن يكون محكوما بالفكرة التي ترى الانسان سيئا، والتي تتجلى في لغة الأخراج بالتضحية بشخصية أو عدة شخصيات، وبرؤيا عالم يائس كليا. هذه السينما، بالنسبة الى داني، غير مقبولة مرتين إذ كيف يمكن الاقرار بأن سينمائيا يمنح الحياة الى شخصيات لمجرد أن يلعب دور القذر؟ كيف لا نتمرد على السهولة التي تجيز جعل خبث الطبيعة الانسانية المبدأ المفسر لكل الأشياء؟ إذا كان يبدو طبيعيا، قياسا الى هذه الأنتقادات، التفكير في فيلم مثل (الشيطانيون) للمخرج كلوزو فإن داني يعتبر أن فيلم (ضربة ممسحة) لتافيرنييه هو بالأحرى رمز السينما التي يمقتها بوصفه مجسدا لكل انحرافات سينما (النوعية) الفرنسية بدءا من التركيب الذي يقيم تباينا بين شخصية الشرطي الرئيسية كوردييه (أدى دوره الممثل نواريه) والشخصيات الأخرى:

(في هذا الفيلم لاتوجد غير شخصية واحدة لها تأريخ، روح، أسئلة داخل عالم لايطرحها فيه أحد، إنه كورييه، أما الآخرون فليسوا سوى ديكور مداره الخاص) (5). يتخلص تافيرنييه، مثل بطله الذي يصفي الأفراد الذين يعيثون في قرية فسادا زمن المستعمرات، وفق نمط ساخر، من شخصياته الواحد بعد الآخر ماداموا أنذالا يستحقون الموت. إن أساس المشكلة " رؤية تشاؤمية عن عالم حزين محبط " تقدم " هذا السيناريو " الذي لا يمكن لداني احتماله مادام يعلم المشاهد فكرة أن الوضع البشري ليس سوى حقارة وسفالة. وليس مما يدهش أن كاييه دي سينما، وريثة الأخلاقية التي مجدها داني، تعتبر (لارس فون ترير) مدانا، في فيلمه (دوغفيل)، بكلبية أخلاقية حين رفض العفو عن سكان دوغفيل باختياره تصفية هؤلاء الرعاع من على سطح الأرض، فما كان بوسع السينمائي الدنماركي إلا أن يتلقى صواعق نقاد السينما الذين يتكلمون بإسم الانسانية التي بثت تعاليمها أخلاقية الموجة الجديدة.

منهج أخلاقي للمعرفة السينمائية

غاية هذا النص هي طرح قضية مسؤولية المهتم بالسينما إزاء الصور التي واجهها. هل هو قادر، لكي ينشيء نفسه بوصفها ذاتا أخلاقية المنهج، أن يطبق في نشاطه كمشاهد، أخلاقية السينما التي طرحتها الموجة الجديدة؟ ما الذي يجب أن يكون عليه أساس المنهج الأخلاقي للمعرفة السينمائية؟ أي موقف يمكنه من تجنب العقبتين اللتين تعترضان كل مهتم بالسينما، للأفلات من فخ النكوص الذي يفتح الباب على كل الألاعيب الممكنة من جانب السينمائي بقدر ما يفتحه على عقدة التفوق التي تترصد المهتم الذي يحكم على عمل المخرج انطلاقا من حقيقة فوقانية؟ كيف يتجنب السقوط في علاقة خضوع للسينمائي أو علاقة تعال عليه؟

تقدم لنا (حنه أرنت) في عملها (حياة الروح) حلا. إنها تميز، انطلاقا من التمييز الذي أقامه (كانت) بين الفهم والعقل، المعرفة التي معيارها حقيقة الفكر الذي هدفه ادراك معنى الأشياء. تعرف أرنت الفكر بوصفه بحثا، ليس عن المعرفة، بل عن المعنى، بوصفه طرحا لأسئلة ليس لها جواب. واضح في روح أرنت أن نشاط التفكير ليس وقفا على الفلاسفة وحدهم بل يتعداهم الى كل من له ملكة التساؤل (6):

(حين يطرح الناس سؤالا، لاجواب له، عن المعنى فأنهم يطرحون أنفسهم بوصفهم كائنات التساؤل).

هل استلهمت (حنه أرنت) هذا من (فوكو)؟ إنه احتمال ضعيف نظرا لأن عملها تطور ضمن نطاق فلسفي مختلف جدا عن نطاق فوكو وهي تشاطره القليل من الأشياء عدا الاهتمام المشترك بكانت. يشبه مفهوم الفكر الذي صاغته أرنت شبها مدهشا مفهوم فوكو الذي كشف عنه قبلها ببضع سنين في كتابه (الكلمات والأشياء). إن فوكو، وهو أيضا مستلهم المفهوم الكانتي للعقل الذي موضوعه التساؤل عن الذي لايمكن معرفته (الرب، الحرية، الخلود) قد أكد أن الفكر (يكشف في الوقت نفسه، في ذاته وخارج ذاته معا، [....] عن جزء ليلي، عن كثافة ساكنة ظاهريا حيث غامر بالدخول، عن لا متصور Impensé يقوم بإحتوائه من أقصاه الى أقصاه، ولكنه كذلك يجد نفسه فيه مأخوذا (7) [....]. إن الفكر المعاصر كله يخترقه التفكير

في اللا متصور (8) [يعني أن] دور الفكر، أن مبادرته الخاصة، ستكون هي الاقتراب الى أقرب مايمكن(9)).

هي أن يستنطق القرين الذي أنشأه ولكن ليس له أليه سبيل:

(إن "أدرك" Cogito إذن ليس هو الأنارة المفاجئة التي ترينا كل فكر فكرا بل هو الاستنطاق المعاد دون انقطاع لمعرفة كيف يكون الفكر خارجا ومع ذلك فهو الأقرب أليه، كيف يكون ربما مندرجا ضمن أجناس اللا مفكر Non-pensant) (10).

لأن الأنسان، ضمن الاطار التحليلي للمحدودية ، هو مقر اللا متصور فإن فوكو يعتبر مهمة الفكر هي طرح السؤال:

طرحه (ليس بعد عن الحقيقة بل عن الوجود، ليس عن الطبيعة بل عن الانسان، ليس عن امكانية المعرفة بل عن امكانية جهل أصلي) (11).

ضمن هذا التصور للفكر أبرز فوكو وأرنت تواضع مسعى يتكون، بعيدا عن الطموح الى الحقيقة، من الاستنطاق الدائم الذي لا يحصل منه ربما على جواب محدد. هذا لا يمنع أن يكون، بالنسبة الى فوكو، فعلا خطرا نظرا لأنه يشكل خطوة نحو الهاوية التي إنبنى على حافتها الانسان.

إذا كان فوكو وأرنت يعرفان الفكر بطريقة متشابهة، وإذا كان مفهوماهما للفكر قد تأكدا عند هذه النقطة المتممة، فذلك لأنهما أدركاه ضمن وجهة النظر نفسها. كما أن مهمة الفكر، عند أرنت، منح (القدرة على التمييز بين ماهو خير وماهو شر) (12) فإنه أيضا عند فوكو مقدر له أن يلعب دورا أخلاقيا:

(إنه التأمل، حيازة الوعي، توضيح الصموت، المصحح من الكلام الأخرس ، الخروج هذا الجزء من الظلمة الى النور الذي يعيد الانسان الى نفسه، إنه إعادة تحريك الساكن، إنه كل هذا الذي يشتمل وحده دون غيره على محتوى وشكل الأخلاقي) (13).

المهتم بالسينما، إذا كان يريد أن يتبنى سلوكا أخلاقيا، يجب أن يترافق مع جهد يبذله على بناء نفسه، ولن يكون هذا إلا إذا كان قادرا على التأمل في وضعه الخاص كمشاهد، على

استنطاق لا متصور حالته كمهتم بالسينما، عندها يكون هاوي الصالات المظلمة قد استطاع أن يمنح ولعه بعدا أخلاقيا. بعبارة واضحة: تعتمد أخلاقية المهتم بالسينما على ممارسة بالغة البساطة هي أن المهتم بالسينما كلما تطابق مع سينمائي أو، بتعبير أدق، كلما تطابق مع رغبات الشخصيات التي جعل السينمائي من نفسه صدى لها، يجب عليه أن يكون قادرا على التفكير في الرغبة التي يكابدها.إن أخلاقية المهتم بالسينما هي كفاح ضد نفسه، ضد التأثير المخدر للمشاهد الذي يرتاد صالات السينما المظلمة، ضد الخدر الذي يؤدي الى السلطوية السينمائية. إن الأخلاقي يتعارض مع سلبية التطابق في النشاط الفكري، قدره أن يجعل الفكر بديلا عن النكوص، والحرية بديلا عن الاستلاب، لأن (الفكر هو الحرية نسبة الى مايقوم به المرء) (14)، هو الحركة التي ينفصل بها عن علاقات السلطة.

منهج السينما الأخلاقي

الميدان السينمائي الذي تطرح فيه بأكبر قدر من الحدة مشكلة احترام الآخر الأخلاقية هو العنف دون شك. إن العنف يمثل دائما في الاخراج، بالصعوبات التي يبلورها، لحظة الحقيقة، اللحظة التي يجب فيها على المخرج أن يتخذ موقفا. حين نعلم أن العنف شكل على الدوام أساس تجارة السينما ندرك الى أية درجة ارتبط المنهج الأخلاقي للسينما بالأسئلة التي تثيرها المعالجة السينمائية للعنف، بحيث أنه ليس من باب المغالاة القول بأن مهمة المنهج الأخلاقي الأولى للسينما تقوم على قبول التحدي الأخلاقي الذي يطرحه العنف، تقوم على الجواب على هذا السؤال: كيف نتصرف تصرفا أمثل إزاء ما يمثل الشر؟ لايمكن لأي مهتم بالسينما أن يتجاهل استنطاقا كهذا: يجب عليه ، إزاء الصور التي تتعدى على كرامة الآخر، أن يجد استراتيجية تسمح له باحترام شيفرة الموجة الجديدة الأخلاقية. كذلك ، فيما يخص رغبات الشخصيات التي يجعل السينمائي من نفسه صدى لها، عندما يتماهى مع رغبات العنف عليه أن يمتلك هم التفكير في الرغبة التي يعاني منها، أن يتساءل أي شيئ في هذه الرغبة يجد نفسه فيه؟ لماذا تجتذبه؟ مامعنى هذه الرغبة؟ أي جزء من الظلام تعكس؟

هذا النمط من التساؤل يغير طبيعة العلاقة التي يقيمها المهتم بالسينما مع المخرج، فهو بتأمل هذه العلاقة بدلا من أن يعاني منها، بممارسة مسؤوليته كاملة كمشاهد بدلا من التهرب منها لا يعود يعتبر السينمائي خالقا ساحقا يفرض عليه رؤيته للعالم بل يعتبره شريكا حقيقيا. يمكنه، بالمحافظة على المسافة المناسبة مع وضعه كمشاهد، الدخول في علاقة أكثر مساواتية مع المخرج، وحتى الحصول على سعادة الدخول معه في حوار يمكننا وصفه بحوار سقراطي. لأن السينمائي حين يوقظ في المهتم بالسينما رغبات عنيفة، مجهولة أو حتى غير مشبعة، فإنه يلعب أمامه دورا شبيها بدور سقراط. إنه يحرضه، يشيع فيه الاضطراب، يطرح عليه أسئلة لايمكنه أن يجيب عليها، باختصار، يقوده الى اطلالة على لا متصور رغباته. هكذا يرى شابرول دوره:

(السينمائي [....] بالنسبة الى المشاهد كسقراط بالنسبة الى مينون. لا يوجد عنده سوى أسئلة تتعلق بقناعات الآخرين: " أنت تتخذ موقفا كهذا، ألا تعتقد بأن موقفك قد يواجه هجوما عنيفا؟" أنا أعمل بهذه الطريقة بما في ذلك تعاملي مع قناعاتي الخاصة) (15).

يؤكد شابرول هنا على مسؤولية السينمائي. إذا كان يريد أن يجري حوارا حقيقيا مع المشاهد عليه، مثل سقراط، أن يضرب المثل، عليه أن يكون قادرا على التأمل في العلاقة التي يقيمها مع شخصيات الفيلم الرئيسية. عليه أن يتأمل في الرغبات التي يعانيها حين يتماهى مع شخصيات الخيال. إذا نظر اليها نظرة المتلصص عليها، إذا تطابق مع الشخصيات التي خلقها تطابقا نرجسيا أو ساخرا فإنه بداهة سيحرم المشاهد من إقامة علاقة أخلاقية معها.

هكذا يكون منهج السينما الأخلاقي مشروعا لابد لكل أن يلعب دوره فيه، أن يتعاون فيه المشاهد والمؤلف: يجب أن لا يكون إلا حصيلة لقاء بين سينمائي يقدر واجبه في تأمل الرغبات التي تربطه بالشخصيات وبين مهتم بالسينما مقتنع بأنه يجب عليه أن يخضع علاقته مع المؤلف للشرط نفسه. هكذا بالتطابق مع رغبات السينمائي يجعل المهتم بالسينما من الأسئلة التي ليس لها أجوبة، والتي يطرحها المؤلف، أسئلته هو، يرث تساؤله عن لا متصور الرغبات التي اختار أن يخرجها. لكل مهتم بالسينما سينمائي أو عدة سينمائيين مفضلين لديه يجري معهم حوارا حميما، مع السينمائيين الذين تمتلك إستنطاقاتهم ميزة الأخذ بيده الى تأمل نفسه، ميزة اضاءة جزء ذاته المنذور للبقاء في الظلمة.

منهج الموجة الجديدة الأخلاقي

كيف استطاع سينمائيو الموجة الجديدة أن يجعلوا من العنف الذي يخرجونه موضوعا فكريا؟ إن الموقف الذي اختاروه يقوم على إضاءة (لا متصور) رغبة العنف الذي تحمله الشخصيات. بتعبير آخر: عندما يصورون هذه الرغبات يعطون الانطباع بأنهم يصطدمون مع الآخر. لأن اللا متصور بالنسبة الى فوكو هو (آخر) الأنسان:

(لم يستقر اللا متصور [....] في الانسان بوصفه طبيعة منطوية على نفسها أو حكاية منضودة فيه، إن اللامتصور بالنسبة الى الانسان هو الآخر.. الآخر الأخوي والتوأم، لم يولد فيه، ولم يولد منه، بل ولد الى جنبه وفي الوقت نفسه، في جدةٍ مطابقة له، في ثنائية ميئوس منها) (16).

إن سينمائيي الموجة الجديدة، بتصويرهم العنف بوصفه (آخر) الانسان، بوصفه قوة لاتأثير له عليها، امتلكوا ثمينا يتأملونه ويعطونه لكي يتأمل الناس فيه لغز الطبيعة البشرية. إلا أن قيمة عملهم السينمائي تكمن بشكل خاص في النظرة الانسانية التي يتناولون بها مسألة الشر: إنهم يظهرون الحافز القاتل ليس بوصفه عمل فرد خص بالشؤم، بوصفه وقفا على كائنات شيطانية، بل بوصفه صادرا عن جزء مظلم منهم هم يمكن لكل انسان أن يتعرف فيه على قرينه.

إن (الحفل) واحد من الأفلام الأكثر تمثيلا للطريقة التي يخرج بها شابرول العنف. إذا كان يتماهى مع صوفي (الممثلة ساندرين بونير) وهي خادمة شابة، إستأجرتها عائلة لولييفر البرجوازية من سان-مالو، ويتماهى مع جان (الممثلة أيزابيل هوبير) صديقتها المستخدمة في البريد، إذا كان يتتبع خطوة خطوة مسار هاتين اللتين انتهى بهما الأمر، بحكم الكبت والإذلال، الى تصفية عائلة لولييفر التي لم يكن لها ذنب كما يبدو سوى حب الأوبرا، فإنه لم يتمسك بالمقابل بزاوية نظر خارجية الى هذه الحكاية، ولم ينطلق في مشهد القتل من نظرة عالم حشرات الى هذه المقتلة المرعبة بوحشيتها بقدر ماهي مرعبة بتفاهتها. لأن أخلاقيته تأمره أن

يعطي لشخصياته-خصوصا تلك التي تعبث مع الشر- كل فرصها، يعني أن يترك لها جزء العتمة الذي يخصها. عندما أعلن شابرول في مقابلة معه نشرتها (كاييه دي سينما) عام 1982 بأنه يحب إداء (جان يان) لأنه من الممثلين القلائل الذين لايسعون الى أن يكونوا أكثر ذكاء من دورهم، فإنه يعبر عن منهج أخلاقي للممثل الذي يوافق كليا المنهج الأخلاقي الذي يطبقه: يمتنع المؤلف عن أن يعرف أكثر مما تعرف شخصياته. لا هو ولا بطلتاه في وضع يسمح لهم بتفسير الجريمة التي ارتكبتاها. لقد أبرز شابرول، بإخراجه شخصيات موجهة أكثر مما هي مؤثرة، شخصيات فاتها المغزى العميق لأفعالها، أبرز كل المصيبة، كل غيرية العنف الذي تكون هذه الشخصيات ناقلة له أكثر مما هي ممثلته. إن شابرول من خلال الحوار الذي يحافظ عليه مع شخصياته، بقدرتها على استنطاق اللا متصور، يستطيع ليس فقط التفكير في صلته الخاصة بالعنف بل أيضا وبشكل خاص يستطيع الاعتماد، كأخلاقي جيد، على دعوة معاصرية الى أن يعكفوا على الاختبار نفسه.

إذا كان نقاد الموجة الجديدة السابقون يسمحون لأنفسهم بأن يثيروا في المشاهدين رغبات العنف فإنهم بالمقابل امتنعوا عن اشباعها. محرم الموجة الجديدة ليس الرغبة بل المتعة. إن هدف الموجة الجديدة اظهار الآثار المدمرة للرغبة دون اللجوء الى سلوكيات تحط من قدر هذه الموجة، وذلك بتمثيل القتل دون اثارة المتعة عند المشاهد، ولكل مذهبه.. اختار شابرول اللانجية المنجزة (نسبة الى المخرج فريتز لانج- المترجم)، أما (رومر) فإن تقنيته تعتمد، في مسلسل (حكايات أخلاقية)، على أن يقتبس من الكوميديا الكلاسيكية نمطه في السرد الذي تكمن فضيلته الرئيسية في أن يبرع داخل الفن -الذي تمجده الكوميديا الأمريكية- في أن يؤخر بلوغ الرغبة الى الدرجة القصوى. إن رومر، مع أنه ينتمي الى المسرح بإبرازه ثيمة (السيطرة على النفس) الأخلاقية، فإنه يشاطر ماريفو و (لوبيتش) ذائقة تصوير وطأة الرغبة، معرفة كيفية سرد المغامرات المشؤومة لفرد، سواء كان معمي البصيرة أو مرعوبا، وهو يتوغل في متاهة رغبته، الفرد الذي يعيش الخوف من أن لايجد نهاية لكبته، والذي تنتهي حكايته دائما (النهاية السعيدة) نفسها ... الزواج الذي تكون مهمته، كما بين هيتشكوك في المشهد الختامي لفيلم (الموت على الأثر)، ضمان أن تبقى المتعة الجنسية خارج الموضوع.

بالمقابل فإن المتعة فكرة قمعها بشكل واسع النقد المنتسب الى الموجة الجديدة، وبرهانا على ذلك فإننا عند قراءة داني نجد كلمة متعة إما غائبة عن خطابه أو مستخدمة بصيغة محقرة لها. تناول داني مرة واحدة في (خط سير إبن سينما Ciné–fils) مسألة المتعة بحرية أكبر كما لو أنه تصالح أخيرا مع بُعدٍ للمعرفة السينمائية لم يستطع الاعتراف به حتى ذلك الوقت. لأن ظل التلصص يحلق فوق المتعة السينمائية فإن تطهرية الموجة الجديدة هي نتيجة المعركة التي خاضتها المسيحية ضد المتعة. هكذا هو موضوع (فاني والكسندر) الذي لاينسى. من أفضل من (بيرغمان) في إبرازه تعارض التزمت الذي لايرحم لعائلة المطران فيرغوروس مع الحنان الحار لعائلة أيكدال، تعارض الأخلاقية المسيحية مع المتعة؟ لقد آن الأوان للمهتم بسياسة المؤلفين، بعد أن أدرك في أعوام السبعينيات أن الموجة الجديدة هي سينما الرغبة، لكي يخوض صراعا من الآن فصاعدا مع مسألة المتعة، مع ما إعتبرها دائما، خطأ، واحدة من الأسباب الجوهرية لحبه للسينما.

منهج الموجة الجديدة الأخلاقي إزاء المتعة

هذا يثبت كذلك أنه يتحتم بدرجة أكبر على السينما التجارية والجزء الأعظم من سينما المؤلف أن لايشاركا الموجة الجديدة تطهريتها. ما الذي نأمله من السينما الهوليودية التي أصبحت الأولى في العالم ببراعتها في استثمار السطوة التي يمارسها العنف على نفوس الجماهير، والتي تقف على النقيض من موقف الموجة الجديدة. هل يتوجب على هذه الموجة أن تنبذ جملة وتفصيلا كل الأفلام التي لاتمتنع عن اشباع شهية المشاهد للعنف؟ أيجب عليها أن ترمي اللعنة على كل الأعمال التي تثير المتعة المرتبطة بممارسة العنف؟ من الصعب المضي في هذا الاتجاه لأنه يعني إدانة أخلاقية الموجة الجديدة في رفض المعالجة التي تقوم عليها ثلاثة أرباع السينما المعاصرة. في الواقع أن الموقف البراغماتي ممكن. إنه يقوم على فرض منع وتمجيد تسامح: مما لاشك فيه أن كل الأفلام التي يكون بالنسبة لها اشباع الرغبة

الشهوانية غاية بحد ذاتها يجب أن تدان، ويختلف الأمر بالنسبة للأفلام التي تمنح، من خلال الشخصيات، الامكانية للمشاهد أن يتأمل في المتعة التي يحس بها.

الأنتشاء :

لأن متعة الانتهاك، الانتشاء، تمثل تحديا أخلاقيا رئيسيا، لأن الإنتشاء انفعال ميزته الظهور في اللحظة التي يسيطر فيها اللاوعي، في اللحظة التي تفلت فيها الرغبة من الرقابة الأخلاقية. إنه متعايش مع السينما، فالمتعة التي نستمدها من (رؤية) ممارسة العنف قديمة قدم السينما وترقى الى ادعاءات (ماك سينيت) الفارغة الأولى. إن عاطفية شابلن يجب أن لاتنسينا الضراوة التي عامل بها (شارلو)، في بداياته خصوصا، جميع من شكل عقبة أمام رغبته: الضربات التي يكيلها الى خصومه، هوسه في تسفيه الطبقة البرجوازية، وحتى اعتداءاته على ممثلي القانون هي اثارة هزلية مثلما هي موهبة اطلاق ضحكة انتشائية من عقالها. إذا كان الهزلي يستسلم أكثر مما يجب لإغراء الإنتشاء وإذا كانت السينما الإنتشائية، حتى الحرب العالمية الثانية، حصة الفكاهي، فإنها تفشت في السينما الأمريكية بكاملها. يؤشر فيلم (السيد فيردو) نقطة تحول من هذه الناحية.

يكيف شابلن السينما الانتشائية للفكاهة السوداء، بجعله من شارلو المتمرد مرتكبا لسلسلة من جرائم القتل Serial killer، مستمدا إلهامه من (لاندرو)، عابرا من غنائية الثورة الى الكلبية. يوجد مشهد لا ينسى يحاول فيه السيد فيردو وهو على ظهر قارب وضع الحبل ذا الأنشوطة حول رقبة زوجته (الممثلة العبقرية مارتا راي). إن المشاهد، وهو يرقب الصراع، ويجري مقارنة بين السيد فيردو الكريم جدا والمهذب جدا وبين امرأة رهيبة شريرة هي الابتذال والغباء مجسدا في امرأة، فليس في ذهنه سوى فكرة واحدة للزوج هي أن يسكتها! إن ضربة شابلن العبقرية، بعكسه القطبين الأنثوي والذكري، هي دفع المشاهد لأن يقف الى الجانب الأضعف.. لأن يجعله قاتلا. إن ما نعتقده في المشهد ليس انحيازا ذكوريا بدليل أن السيد فيردو هو الذي سقط في الماء. إن المتعة التي تمنحها محاولة القتل هذه، بفكاهتها المدمرة، ذات سمة مقلقة بسماحها لنا إرضاء رغبتنا في أن ننفذ أحسن تنفيذ، على الصعيد الخيالي، ما يشق علينا كبته في الحياة اليومية الواقعية.

بعبورها من هامشية زمن (السيد فيردو) أصبحت السينما الانتشائية اليوم حيوية لهوليود. لأن مدراء أعمالها أدركوا أنه أفضل سلاح يأسرون به عقول جمهور المراهقين الذي نعرف أنه هو الذي يضمن نجاح أو عدم نجاح نجوم الإثارة. يتميز في هذا الغزو لسوق الصخب نوعان سينمائيان بوسائلهما التي يستخدمانها لإستمالة قلوب هذا الجمهور الذي هو هدف السينما الهوليودية. إن المزايدة والمغالاة هما الكلمتان الموجهتان لأفلام المغامرة والجاسوسية التي تفعل كل شيئ، بضربات مؤثراتها الخاصة، وباليهات المشاهد النارية، و (الأشرار) المزالين بالعشرات، لإغراق جمهور الصخب في حالة انتشائية شديدة، فلا تتورع عن تقديم أي مشهد انتشائي مبرمج كليا لشد المراهقين. عندما نرى النجاح العالمي لبعض أفلام المغامرة (مغامرو القوس الضائع، مطاردة الجوهرة السوداء) لا نستطيع منع أنفسنا من التفكير في أن في الترحيب المهلل الذي يكنه كوكبنا للمطبخ الهوليودي تكمن نزعة مازوشية، في هذا الخليط من السذاجة والاحتقار الذي تعامل به هوليود الأجنبي الذي هو في نظرها ليس سوى ديكور لبطولة نجومها اللامعة. بالطريقة نفسها فإن فيلم الجاسوسية يوحي بالتغريب بحيث أنه أيضا ينظر الى الأجنبي كإستثمار يسمح بتضخيم تفوق أمريكا التكنولوجي (جيمس بوند، المهمة المستحيلة، أكاذيب حقيقية) على أعدائها. تتميز هذه السينما بالصراحة فهي، بعيدا عن نفاق أخلاقية سينما الأكشن المستعارة، لاتخجل من أيقاظ غرائز المشاهد، لاتخجل من تناول هذه الغرائز من جانبها الكريه. إن خاصية هذا العالم الإنتشائي من منظور هوليود ليست مسارية Initiatique بل نكوصية Régressive . ففي حين كانت السينما الكلاسيكية تفتخر بأنها رسخت في عقول أجيال المهاجرين قيم (الطريقة الأمريكية في الحياة) فإن السينما الانتشائية يبدو أن مهمتها بالعكس هي إعاقة دخولهم الى المجتمع الأمريكي هادفة، بحجرها على ضوابط الحياة الاجتماعية، الى إغراق المشاهد، كما في ألعاب الفيديو، في عالم إفتراضي أكثر مقبولية من واقع حياة البالغين القاسية.

من إقتران الأضداد يولد الأنتشاء. إن فن الإنتشاء يقوم على تمجيد العنف المنتج غالبا بضم الموسيقى الى مشهد الجريمة كما تبين هذه اللقطة من فيلم (عبور ميلر) الذي تألق فيه الأخوة كوهين. فيما كان ليو (الممثل ألبيرت فيني)، وهو قائد أرلندي، في غرفته يستمع الى موسيقى أوبرا، تسلل قاتلان الى بيته، وبعد أن أصطدما بحارسه الشخصي الذي أضرم النار

في البيت حال سقوطه، صعدا ليصفيا حسابهما معه. ينزل وقد نبهه الدخان، يصرع الأول، يقفز من المنزل المحترق، وعلى أنغام الأوبرا يصفي الثاني، ثم يطلق الرصاص من رشاشه على سيارة شركائهما التي، بعد لحظة من الترقب، تتحطم وتنفجر مصطدمة بشجرة، واضعا بهذا لمسته الأخيرة على انتقاماته وجاعلا من فعله تحفة فنية من الفعالية. ينتهي المشهد بنظرة ليو الراضية المسرورة وهو يتأمل كمال مأثرته الجمالي. إن الانتشاء الذي يحسه إزاء مشهد عنفه، والاعجاب الذي ألهمه إياه الجمال التشنجي الذي خلقه العنف، هما بصورة كلية رمزان للانفعالات التي يشعر بها المشاهد حين يتماهى مع شخصية ترافق عنفها متعة جمالية.

كيف يمكن مواءمة متطلبات شباك التذاكر مع الهم الأخلاقي لإحترام المشاهد؟ كيف يتصرف في هذا الأمر المخرجون الأمريكيون النادرون الذين يعطون حيزا لتأمل العنف الذي يخرجونه؟ إن المنهج الذي حظي بتفضيلهم هو منهج الازدواج ماداموا لا يستطيعون، لأسباب تجارية غير خافية، أن يحافظوا على رابطة حميمة بين الجمهور والبطل الذي يسردون مغامراته، بأن يخلقوا له قرينا يقوم مقام (الآخر). هذه التقنية السردية تتأكد من وجهة نظر أخلاقية حاسمة تسمح للشخصية الرئيسية، إزاء (آخر) نفسها، ليس فقط تأمل معنى غرائزها القاتلة بل أيضا تقوم بعمل تنفيس. ذلك هو حجر أساس أخلاقية السينما لأن المشاهد أذا انتمى الى خط سير البطل حتى النهاية، وإذا كان التحول الذي يشهده لايتركه غير مبال فأنه عندئذ سيستغرق في المتعة الانتشائية التي حصلت على شرعية جمالية.

التنفيس:

إذا كان هيتشكوك سيد الترقب فإن كوبريك سيد الانتشاء بدليل أن أحدا لم ينس مشاهد (البرتقالة الآلية) التي يغتصب فيها مالكولم ماكدويل زوجة كاتب وهو يغني (أغني تحت المطر)، وعلى إيقاع روسيني يقتل أمرأة خمسينية بتمثال قضيبي، المشاهد التي يتعلق سحرها الحارق بالبراعة التي عرف بها كوبريك أن يجعل من تفجر العنف هذا أسلوبا. لم يجرؤ أي سينمائي سواه على أن يجعل المشاهد في مواجهة تهوس العنف بهذه الدرجة من الوحشية. ولكن الفيلم بعد أن يأخذ بتلابيب المشاهد معيدا الى سطح وعيه غرائز كانت مطمورة في

أعمق أعماق نفسه، بعد أن يشدد على هشاشة البناء الأجتماعي الذي يصعب الدفاع عنه، يبدو أنه يعود الى الصف بخضوعه الى القانون الأخلاقي الذي يقضي بعدم السماح للانتشاء إلا أن يؤدي الى التنفيس، وهكذا فالراوي (أليكس) يتبع علاجا لمنع التسمم ، بخلقه إصطناعيا رد فعل إشمئزازي من رؤية صور العنف، بدفعه الى الاكثار من مشاهدة أفلام الدعاية النازية، يفلح في شفائه. إذا لم يكن من الخطأ أن نرى داخل هذه التجربة استعارة للفضيلة العلاجية للسينما، لقدرتها على إثارة تنفيس عند المشاهد بالمعنى الطبي للمصطلح (17) فإن هذه التجربة تفي بمتطلبات سخرية كوبريك المعتادة لأن الجهاز العلمي والبوليسي مهما بلغ من القوة لابد له أن يعترف بهزيمته مادام الشخص موضوع تجاربه يستعيد في النهاية عدوانيته كاملة ويبدو أنه ينطلق من جديد نحو مغامرات جديدة بنفس القدر من الانتشائية. يذكرنا كوبريك بالمناسبة بأمر بديهي: لكي يكون هناك تنفيس يجب أن يكون الشخص موضوع الدراسة حرا وعلى وعي بأنه يمتلك القدرة على التفكير. إن كان هذا الفيلم يبقى دائما هداما للقناعات المسبقة فلأن كوبريك رفض الاستعانة بشخصية القرين الأخلاقية، رفض استخدام هذا الأسلوب السيناريوي الذي تكون بالنسبة اليه الشخصية التي أثارت عند المشاهد اضطرابا انتشائيا ترى في خصمها (آخر) نفسها، تعرف –وكذلك المشاهد– أن شخصيتها الثانية التي تواجهها، بالصورة التي تعكسها، لاتدع لها خيارا آخر إلا التأمل في عنفها الخاص الذي تمارسه. بهذا الشرط فقط تكتمل مفارقة التنفيس.. عندما يصفي البطل قرينه فإن العنف الذي يمارسه يسمح له بأن يتطهر. التنفيس هنا لا يناظر تطهيرا، ولا خلاصا، ولاعملية تفكرية ولكنه على نحو أكثر تواضعا سيرورة تحافظ على المسافة بينها وبين العدوانية، وأكثر من هذا ، على ضوء الوضوح الذي يحمله العنف، تمنح البطل، الذي يذهب الى أقصى نفسه، القوة للعودة الى ضفاف الحضارة، ليندمج من جديد في المجتمع الأنساني.

يوجد شيئ مدهش في تقديم البطل نفسه بوصفه مقلدا لفن تكلفي. مع ذلك فهذا هو مافعله (سام ريمي) في (ميتا أو حيا) بمواصلته في هذا الفيلم نقاش فيلم (حدث ذات مرة في الغرب): تثور في أيلين (الممثلة شارون ستون) رغبة الانتقام من هيرود (الممثل جين هيكمان) الذي كان ساديا الى درجة أنه طلب منها عندما كانت طفلة، لكي تنقذ أباها من الشنق، أن تصوب المسدس الى الحبل فأنحرفت الرصاصة لتقتل الأب الذي أنجبها. كأي مقلد لم يسع ريمي الى

التجديد بل الى اكمال ما يعجبه في نموذجه، والحالة هذه، الى أن يجعل طقس المبارزة بالمسدسات الذي نسقه (ليون)* أكثر مرآوية. إن السيناريو مقياس هذا الطموح. لايوجد شيئ أكثر ملاءمة، لإعطاء مشاهد المبارزة بالمسدسات ذروتها، من فكرة اشراك أيلين فيها بحيث تواجه هيرود. مع احتمال جعل مشاهد (ويسترن) ليون كاريكاتيرية بإختزالها الى جوهرها، يعني الى متواليات من المبارزات يجب أن تلبي ذروتها توقع المشاهد بأن تكون انتشائية. هكذا يعطي ريمي، باستخدامه مؤثرات خاصة، سمة مشهدية ذات خصوصية لانتقام بطلته. يقترن مسار الكاميرا بمسار الرصاصة التي ستثقب عين هيرود وتقلب الطاغية الذي جعل المدينة ترزح تحت الرعب. ينصاع ريمي، حتى صورة النهاية، لقوانين هذا النوع من الأفلام الى درجة أن الفيلم ينتهي بمغادرة أيلين التي، رغم انتصارها الباهر، تركت فريستها للنسيان، مفضلة الاختفاء على أن تحل محل هيرود في المدينة.

المشكلة أن ريمي لايتيح لنا تأمل الأنتشاء الذي ينتجه. لأنه لايتصور الخصوم الذين يواجهون أيلين على نمط واقعي بل على النمط المرضي الذي جعلت السينما الأمريكية من نفسها المبشر به على نطاق واسع، وليس كشخصيات تجبر بقسوتها البطل، بحكم غيريته، على التساؤل –وكذلك المشاهد– عن رابطتهما بالشر، بل هو يتصورهم كشخصيات رئيسية دورها الوحيد، بالتنافر الذي توحي به، أن تعطي المسوغ للإنتقام الذي يحرك شارون ستون. لم يفلح ريمي حيث أفلح كلينت أيستوود في فيلم (عديم الرحمة) حين جعل من جين هاكمان قرينا للبطل. ما الذي يميز هيرود (ميتا أو حيا) عن ليتل بيل (عدبم الرحمة)؟ إن هاتين الشخصيتين الرئيسيتين، رغم أنهما قد مثلهما الممثل نفسه، ورغم انتمائهما الى نوعية أفلام (الأشرار) نفسها، يكشفان عن تناول مختلف. مع أن هيرود قد قدم في سلالة شخصية فرانك (فيلم حدث ذات مرة في الغرب) تحت يوم البربرية الوحيد، وأنه يظهر كوحش يذهب الى حد قتل ابنه (الممثل ليوناردو دي كابريو) في مبارزة، وأنه سادي خالص يتعاطى مع الموت دون أن يعرف الخوف أبدا، فإن الشريف (ليتل بيل داغيت) من ناحية أخرى شخصية أكثر تركيبا، ويتمثل هذا في أنه ليس ساديا بل قاسيا. قسوته أكثر اثارة للأهتمام من سادية هيرود لأنها، بخلافها، نتاج محيطها.

في حين أن سادية هيرود أفسدت الناس ودمرت السلام الاجتماعي فإن قسوة ليتل بيل هي ضمان النظام الاجتماعي، والبرهان على هذا قضية المومسات اللواتي طالبن بالعدالة لأن أحداهن قام زبون بتشريح وجهها. بدلا من أن ينتصر ليتل بيل لدعواهن طلب من المعتدي وشريكه، ليعفيا من العقاب، أن يحضرا سبعة أحصنة تعويضا لمالكة الماخور. كان أسلوبه في تذكيرهن بأن مصيرهن سيكون كمصير الدواب، إضافة الى رفضه منحهن العدالة التي طلبنها، هو ما أذلهن إذلالا عميقا، ولم يبقين هناك بل يقررن أن يضعن ثمنا لرؤوس المعتدين عليهن وبهذا يجذبن الى قرية (بيغ ويسكي) كل صيادي جائزة (ويومينغ) الأولى.

لايعرف ليتل بيل غير لغة الرعب ليجعل الآخرين يحترمون القانون. إن كان (أنغلش بوب) وهو قاتل شهير تصحبه سيرته أينما ذهب، يخرق قانون حمل السلاح، فإنه بالعقاب الرهيب الذي يجريه يقدم إذلالا يهدم الى الأبد سمعته ويحرمه من أغلى ماعنده، إن كان يتوقف ليقتل نيد (الممثل مورغان فريمان) الصديق الوحيد في هذه الدنيا لوليام موني (الممثل كلينت أيستوود) فإنه لا يتردد في تعذيبه حتى الموت ليكشف له عن هوية رفاقه.

كلما كان الجزاء أكثر شدة من المخالفة كلما تراجعت الجريمة. هذا المفهوم للعدالة والمقام على نموذجية العقاب الذي يطبقه ليتل بيل لاوجود له في الولايات المتحدة اليوم. لكن ليتل بيل، كأية شخصية جديرة بهذا الاسم، يحرك أحاسيس متناقضة: النفور منه والتعاطف معه يتنازعان نفس المشاهد لأنه يرى فيه نواحي الضعف المألوفة لديه كالزهو والنزق. الفرح الطفولي الذي يستولي عليه حين يطابق (مآثره) بتفاصيلها مع سيرة (أنكلش بوب) أو الطريقة التي يغتاظ بها حين يجعل سوء الحظ موهبة (أنكلش بوب) كنجار مشكوكا فيها، يجعلان منه جذابا على نحو ما. إن موقفه في المبارزة التي يواجه فيها وليام موني في نهاية الفيلم لا يطابق أبدا حالة شخصيات ريمي ويناقض تماما برودة أعصاب هيرود الواضحة فعندما يظهر كلينت أيستوود في الصالون يمكننا أن نقرأ الخوف على وجهه، وعندما صرع أيستوود صاحب الحانة أمام عينيه تملكه الغضب. إن الذي سينتقم لموت صديقه نيد في هذه اللحظة ليس هو الذي يحمل مشاعر أكثر أنسانية.

الشخصيتان الرئيسيتان في هذه المواجهة الختامية تتشابهان تشابه الأخوة، ما يشترك به وليام موني و ليتل بوب داغيت هو أنهما يعيشان ازدواجيتهما على نمط مأساوي، ففي حين

أن الأول الذي هجر مهنته كقاتل وأقام حياة عائلية بعيدا عن فساد المدينة أصبح مزارعا مسالما ولكنه يدعو الى الشفقة، فإن الثاني لا يأمل، بعد أن قضى حياته كلها يقاتل لفرض نفوذه، في سوى العيش بسلام والإفادة، بواسطة البيت الذي يبنيه بطريقة ما، من الزمن الطيب الذي بقي له. كلاهما يرى حلمه في حياة عادية يتناثر قطعا، وينتهيان الى السقوط من جديد في عنف ماضيهما، الى الوقوع في فخ الحقد الذي سبق لهما أن نصباه في ماضي الأيام. مأساتهما في أنهما، بلقائهما، التقى كل منهما شيطانه، مأساتهما في أن يكونا ضحية جانبهما الشرير في اللحظة التي اعتقدا فيها أنهما انتصرا عليه، باستثناء أنه فيما يعاني كلينت أيستوود معاناة واضحة من رد الفعل الذي يعيده الى طريق الجريمة، يغوص جين هاكمان في العنف كأنه يغوص في حمام فتوة، يجد في المعركة التي يجب أن يموت فيها شبابا جديدا. فهل يوجد مايدهش في أن وليام موني وهو يواجه نظيره شعر بأنه يخوض في هذه المبارزة معركة ضد نفسه، ضد غريزة الموت التي تحكمت طويلا في حياته؟ ليس صدفة في أننا في اللحظة التي يستحكم فيها الحقد برؤية إيستوود جثة صديقه نيد وقد ألبست لافتة نسمع، عندما يدخل الى الصالون، ضجة مهمازيه يقرقعان كرقائق الصفيح. بهذه الحيلة الصوتية المستعارة من (ليون) يؤشر السينمائي تحول شخصية وليام موني، الرجل الذي نطلع عليه متمرغا في الطين وسط الخنازير، ويشق عليه امتطاء حصان، الرجل الذي شاهدناه ينفر من صرع الذي كان يطارده ويسمح لليتل بيل أن يضربه، الذي عرف مرارا تقلبات الشيخوخة والمرض والأذلال والحداد، نراه يعود رجل البونشو (البونشو هو المعطف الشائع في أمريكا الجنوبية ويشبه البساط الملون عندنا له فتحة يدخل منها الرأس وقد شاهدنا كلينت أيستوود يرتديه في العديد من أفلامه- المترجم)، يعود المحقق هاري، وباختصار يعود قاتلا لايعرف الرحمة إنتظر الجمهور عودته منذ بداية الفيلم. إن جمال هذه المبارزة، بما عرف أيستوود أن يمنحه للروعة الغسقية لهذه المبارزة التي لايعرف هل هو فيها قابيل أم هابيل، ذو بعد إنتشائي.

لأن إيستوود يستغرق، في العقاب الذي طبقه على ليتل بوب وأتباعه، يستغرق أمام وخلف الكاميرا، في عملية ثلاثية: هو لا يشبع فقط توقع المشاهد بتعزيز شخصيته كنجم، وانتقامه لموت نيد الشنيع، وازالته الظلم الذي لحق بالمومسات، بل أيضا يتطهر بقتله قرينه. هذا

ماقصده على الأقل النص الذي ظهر في الخاتمة والذي نفهم منه أن وليام موني إستقر بعد ذلك في كاليفورنيا حيث عمل في التجارة ولم تسمع أخباره بعد. كما لو أنه، ما أن يستعيد ماضيه، يستطيع رفض نفيه لنفسه في مزرعته ويعود ليقيم في المدينة الكبيرة. كما لو أن هذا القتل الختامي كان هو الثمن الذي يدفعه ليجد مكانه في المجتمع. يلتزم أيستوود في هذا الفيلم باستنطاق حول طبيعة العنف الذي تمارسه الشخصيات التي يجسدها بدرجة أقل مما يلتزم بأعطاء معنى أخلاقي للانتشاء الذي يوصله الى المشاهد، مع فكرة أن الانتقام ليس عبثا.

إن تناول كوبولا للقضية مختلف في (القيامة الآن) حيث تكون متوالية لقطات السمتيات، بوصفها مادة للانتشاء ، هي المرجع المطلق. ما الذي جعل هذه اللقطات مثيرة للإعجاب؟ إنه يخرج بها ادراكا جديدا للحرب.. إن كان كوبولا، بهجوم سرب السمتيات هذا على قرية الفيتكونغ، يجعل من نفسه محاميا للاتحاد التقليدي بين هوليود والبنتاغون اتحادا معظما، بما قدمه من تمثيل مغال في مشهديته عن الحرب، بتمثيله القوة العسكرية الأمريكية، بإخراجه انتصار الولايات المتحدة، فإنه نفذ ذلك على نمط تخديري. هذا يغير كل شيئ. بخلاف السينما الكلاسيكية التي بني تمثيلها للحرب العالمية الثانية على فكرة لزوم أن يبقى ***homo americanus*** قادرا في أسوأ الحالات على تمالك نفسه، لقهر البربرية الألمانية واليابانية، على فكرة أن رباطة جأش الجندي والعقل الأستراتيجي هما أداتا النصر. بخلاف هذا يعرض كوبولا بفيلم (القيامة الآن) رؤيا للحرب مهلوسة تماما، حيث الغنائي يجاور العبثي، حيث يكون كل جندي مأخوذا بإعصار عنف مدمر هو ممثله وضحيته.

إنه لبديل مضحك للقيم الديمقراطية، التي حملها الأمريكيون ابان الحرب العالمية الثانية، أن تكون ثقافة البوب هذه التي أعلت أمريكا من شأنها خلال حرب فيتنام، والتي بنيت حول الثالوث المقدس، الروك أند رول والمخدرات والجنس، هي التي تؤثر في الفيلم كله. لقد وجد كوبولا في ثقافة البوب الأسلوب المناسب لفيلم (القيامة الآن).. تناسي المتعة، لعب اللحظة الراهنة مهما كلف الأمر، هكذا هي الحاجة التي تستحوذ على جميع المجندين كرد فعل على عالم بهذه الدرجة من القتل وتفسر ولعهم بثقافة تخلصهم من قلقهم. إن المقدم كيلغور هو هاو لممارسة هيرودية في الحرب دون شك. بهذه الهيرودية يقرر – وهي طريقة مدهشة لربط

المفيد بالمقبول- أن يمحو قرية للعدو لمجرد أن يحوز على متعة مشاهدة مآثر Sufeur Lance Johnson ، مركب عجيب لروبيرت دوفال الذي تجسد شخصيته، وهو مرتد قبعة ستيتسون (stetson قبعة عريضة الحواف عالية كان يرتديها رعاة البقر حتى بداية القرن العشرين وأسمها نسبة الى صاحب ماركتها – المترجم)، نمطا كلبيا من شخصية جون وين، نمط تتناسب متعته في تحطيم الفيتناميين تناسبا عكسيا مع ايمانه بالنصر الأمريكي. عندما يهتف فرحا (أحب رائحة النابالم فجرا) مباشرة بعد أن أحال الى رماد مواقع للأعداء داخل الغابة نشعر بإنه ينتشي أمام مشهد العنف الذي ينظمه، وأنه يعتبر نفسه جنديا بقدر ما يعتبر نفسه مخرجا، تماما كما يمثل، بما أوتي من مواهب، وبقدرته على مشاركة رجاله متعة الانتصار، الجيش الأمريكي لا كما هو بل كما يجب أن يكون، وأن لإخراج كوبولا هنا طابعا انتشائيا في متتالية القطات الأنثولوجية التي اشتغلها كما لم يشتغلها أحد غيره طرحا جديدا لأسطورة القوة الأمريكية العظمى. فهل يوجد ما يدهش في أن هذا المشهد الفريد نحى، الى أن يستبدل في الذاكرة الجماعية، مشهد باليه السمتيات وهي تخلي آخر الأمريكيين من على سطح السفارة الأمريكية في سايغون بالمشهد الذي غطى فيه الخيال حقيقة الهزيمة المرة، بحيث أنه توجد أسباب معقولة للتفكير في أن السينما في صراعها مع التلفزيون لغزو المخيلة الجماعية قد كسبت معركة، والنادر لا يعتد به.

لقد فتح كوبولا، بفكرته العبقرية أن يجعل الهجوم الذي شنته الفرقة التاسعة المحمولة جوا مرفقا بأنغام معزوفة من معزوفات فاغنر، بتصوره مشهد حرب على شكل سمفونية، طريق الأخراج موسيقيا لهوليود العنف. كيف يمكننا أن نتخيل اليوم فيلم أكشن (جون وو)، أو خيال علمي (حرب النجوم)، أو فنون قتالية (أقتل بيل) دون أن يرتبط بموسيقى تمجد، أو تصعد، أو تهول المشاهد الأكثر عنفا؟ مع ذلك فقليل من المخرجين قد حفظ الدرس الذي علمه لهم كوبولا بمتتالية اللقطات هذه التي كان نجاحها مرده، كما يلاحظ داني، الى حقيقة أنه نجح تماما في ضبط (الجرعة بين الواقعي (وجود الأشياء في أماكنها) والمشهد) (18). رغم أن السينما الانتشائية الهوليودية أقيمت أساسا، لأحتكار تبعية الجمهور، على مؤثرات خاصة موقعة بموسيقى مفعمة بالحيوية. ومع أن هذه السياسة تتعدى، بتأثير التخييل الذي تستحثه، على متعة المشاهد الذي لايستطيع إلا أن يكون في الدرجة الثانية، فإن للانتشاء الذي يمنحه

كوبولا معطى مختلف كليا. أعطى كوبولا، بنجاحه في إقران الخاصية المشهدية للمعارك بواقعية فيلم الحرب، بجعله الجمهور يشاطر أحاسيس النقيب ويلارد الذي بهره الحماس الذي نفذ به كليغور مشهد انتصاره وصعقه داء العظمة الذي أصاب الرجل في آن معا، أعطى للمتعة التي يمد بها المشاهد معنى أكثر عمقا بكثير، وأكثر اثارة للقلق بكثير من الذي يكتفي به خليط الانتاج الهوليودي الذي يجتهد، من فيلم لفيلم، لأن يقرن البطولة بالمانوية. تكمن موهبة كوبولا في أنه عرف كيف يجمع بين المتناقضات: في العنف المفرط الذي توحي به موسيقى فاغنر، في ضخامة الاخراج، في روعة الوسائل المستخدمة. يبرز كوبولا المطلب الأخلاقي لا ليظهر العدو بصورة مقيتة بل ليضمن الفيلم وجهة نظره. وقد أخرج هذا إخراجا بارعا من خلال تصويره قرية الفيتكونغ قبيل وصول السمتيات بانتقاله بنفس الحركة، من شاهق العجرفة الأمريكية الى مستوى حياة ريفية بسيطة، من لقطات لطائرات سمتية مزمجرة مستعدة للانقضاض على فرائسها الى هدوء قرية فيتنامية، من موسيقى فاغنر الى ضحكات أطفال يغادرون المدرسة، من تصعيد العنف الى سلام الطفولة البريئة، من الضراوة المنتصبة بجبروتها الى آثار البراءة الأخيرة. لا يوجد من يستحضر أفضل من كوبولا في فيلم حربي هذه الدلالة على أن الأعداء يمكن أن يكونوا ضحايا، يعني كائنات بشرية.

لكن لايجب أبدا إساءة فهم مقاصد كوبولا. ليس قصده أن يجعل للمعركة ولو ظلا من الأنسانية بقدر ما قصد أن يثبت أن لا أحد بمنجى من الافتتان بالعنف، فواقع أن المرء يعرف بأن نساء وأطفالا قد ذبحوا، ويعي الطبيعة الظالمة تماما لهذه الحرب، لايغير شيئا من أمر الانتشاء الذي يحس به المشاهد أمام العظمة التي نسق بها كوبولا طوفان النار المتلاطم فوق قرية كانت قبل لحظات تعيش في سلام تام. إن إغراء المشهد العجيب الذي يعرضه كوبولا، والذي يسيطر عن بعد على وساوس المشاهد هو أسلوب مخرج (العراب) ليلطم وجه العالم بحقيقة لولاها ما رأى هذا الفيلم النور. هذه الحقيقة هي أن جزء العنف الذي يحمله في داخله كل انسان يمكن أن يصبح، في عالم فيه القسوة هي القاعدة، هوة قد يبقى حبيسها الى الأبد.

إن هذا الامتلاك المزدوج للوعي السياسي والأونطولوجي ينتج (المثير Thriller الفلسفي) الذي يديره كوبولا في (القيامة الآن) الذي يطمح الى أن يمنحنا القدرة على التأمل في العنف الكامن في قلب الأنسان. لا يفوت أحدا أن يدرك أن النقيب ويلارد، اضافة الى المهمة التي

عهدت بها اليه رئاسة الأركان بوضع حد لتصرفات الرائد كورتز (الممثل مارلون براندو) الذي أعلن العصيان وعبر الى كمبوديا مع قوم من الجبال، كان ينجز استقصاء شخصيا، فهو بصعوده نهر (نونغ) بحثا عن كورتز يتوغل الى أعمق أعماق نفسه (يقول: يستحيل أن يروي حكايته دون أن يروي حكايتي)، ما أن اكتشف ويلارد ملف هذا الضابط اللامع الذي انهار تحت وطأة الرعب حتى أشعر المشاهد بأنه ذاهب الى ملاقاة قرينه، يعلن كوبولا (عندما يجد [ويلارد] نفسه أمام كورتز، فإنه إنما يواجه رجلا اختط رحلة كالتي اختطها هو، وشخصيته انقسمت الى عدة أجزاء مماثلة لأجزائه، ماعدا أن هذا الانفلاق أكثر اكتمالا عند كورتز) (19).

إن كورتز كائن مقلق للغاية. فهو من ناحية ضابط يبقى وطنيا صميميا، وهو في أوج تمرده على الأوامر، يقوم بما يقوم به على هدى قناعة من أنه لايفعل سوى تنفيذ الواجب، ويثبت عكس وضد كل انتصارات الولايات المتحدة التي لا يقبل انهزاميتها (لو كان عندي عشر فرق لتدبرت حل المشكلة)، وهو من جانب آخر، ببرهنته أن النصر في الصراع العسكري يكون من نصيب الذي يجرؤ على الممارسة الارهابية دون التقيد بحدود أخلاقية، بالاستغراق في مزايدة الرعب الفعال وغير المقبول بالقدر نفسه، يقصي نفسه من المؤسسة العسكرية التي هو نتاجها الخالص، ينفي نفسه من جماعته البشرية. إن جنونه يكمن في رغبته في كسب الحرب في حين أنه نبذ قيم البلد الذي يقاتل لأجله. لكن جنونه يبدو كأنه جنون مرتكبي سلسلة جرائم القتل الذي روجته السينما الأمريكية على نطاق واسع، غير أنه استجابة لمعاناة، معاناة شخص ما أجبر على التخلي عن كل مايؤمن به، على التنكر لنفسه، فخرج من تجربة الرعب محطما كليا. إذن كورتز وحش بشري وحشية رهيبة يمكن لأي منا أن يتعرف فيه على نفسه كما أوضح كوبولا اثناء محادثة مع براندو: (حين نرى كورتز، ندرك أن فيه شيئ ما مهذب، ولطيف، وجذاب، وانساني، ووطني. لكن هذا الرجل مجنون، وجنونه جنوننا.. جنون الكل. هذا الشخص مختل) (20).

إن عذابه يبلغ درجة أنه يستقبل الموت بوصفه خلاصا وقاتله بوصفه مخلصا. هل أن اقرار كورتز للنقيب ويلارد بحق قتله، قبوله عقاب العدالة الانسانية، هو طريقة كورتز لإعادة الإندماج in extremis في حضن الحضارة، للموت ليس كحيوان، ليس كالجاموس الذي

يضحي به الأهالي، بل كإنسان؟ إن نقيضة شخصية الرائد كورتز هي شخصية المقدم كليغور. بقدر ما يكون كليغور رمزا للاستعمار، لتفوقه التكنولوجي، ينظر نظرة متعالية الى فيتنام دون أن يحاول أبدا التعمق في حقيقتها، يحتقر البلاد التي يفترض أنه جاء لمساعدتها، فإن كورتز مهاجر الى الثقافة المحلية وينضم الى السكان المحليين الذين تبدو له بدائيتهم أفضل بكثير من كلبية الولايات المتحدة. بقدر ما يجسد كليغور في تمام تألقه البعد الانتشائي للتمثيل الهوليودي الحربي، فإن كورتز هو الوجه المغرق في ظلام رعب الصراع المسلح. لم يكن يوجد أدنى شك في هذا عند ويلارد الذي يعرف على نحو غامض أن أوديسته تقوده الى جوهر البربرية البشرية (شيء ما في نفسي خائف مما سأجده). كان، كما يؤكد كوبولا، مذعورا من يقين أنه لايفعل شيئا، بتعقبه كورتز، سوى الصعود من جديد الى منابع عنفه هو، سوى الذهاب للوقوف أمام جزئه المعتم الخاص:

(ونبدأ في فهم أن الذي يغرق كورتز في الجنون هو بالضبط من جنس الأشياء التي بدأت تزعزع توازن عقلية ويلارد) (21).

ينحدر ويلارد وكورتز على المنحدر نفسه. لقد أعدم ويلارد نفسه بدم بارد العديد من العملاء الأعداء، ولأنه يرفض أن يصعر خده لوحشية الحرب، ويعرف جيدا أنه لن تفيده في شيئ مراوغة قسوتها أجهز على الناجية الوحيدة من عائلة فيتنامية ذبحها زملاؤه ولم يكن لها ذنب سوى أنها كانت مارة بقاربها الشراعي في طريق دورية أمريكية لم يكن أفرادها، تحت تأثير المهلوسات، قادرين على التمييز. لكنه مثل كورتز دفع ثمن صحوه، طارده الرعب الذي خلقه هو ويخشى، كما في أزمة التدمير الذاتي التي مر بها في مشهد الافتتاح الشهير، أن لا يستطيع كبح شياطينه، أن يكون مغمورا بالعنف الذي أدان نفسه به. يواجه ويلارد بشخص كورتز جنونه هو. إن ما يثير الاعجاب في هذه المباراة الروحية التي كرس ويلارد وكورتز نفسيهما لها هو أن كوبولا نجح في معالجة موضوعه من العمق، نجح في المغامرة على أراض لم يجرؤ إلا القليل من نظرائه على أن يطأها. في حين أن عددا لا يستهان به من السينمائيين مالوا الى تجنب الظاهرة التخلقية التي تحصل في كل نزال، الى حجب هذه اللحظة المقلقة للغاية حين يرتدي البطل شخصية خصمه، لم يتراجع هو أمام الهوة التي تفتحها استحالة ويلارد بإظهاره كيف أنه، في مواجهة (آخر) نفسه، انكفأ في الجنون، كيف بلغ نقطة

قطيعته. لم يسلط أحد الضوء كما سلط كوبولا على الرابطة التي تقيمها الروح مع الرعب، ولم يشعرنا أحد مثله بهذا القدر الحاد بالجاذبية التي يمكن أن يمارسها العنف على كائن ما، بالاغراء الذي يجذب به كل واحد. ما الذي نقوله عن صورة (مارتن شين) وهو يخرج من النهر وعليه مساحيق التمويه كمكملة لشعيرة الحرب قبل أن يقترف مارجاه كورتز أن يفعله إن لم تكن هذه الصورة ناشرة لعطر غريزة الموت الفاتن؟ انتصر، في تلك اللحظة، الجزء المظلم من ويلارد: أصبح هو كورتز لقتل كورتز. إن التماثل البدني المذهل مع كورتز هو المعادل لثورة سايكولوجية مادام قد قطع ويلارد الرابطة مع المؤسسة العسكرية في اللحظة نفسها التي يذهب فيها رغم ذلك لينفذ الأمر الذي وجه اليه. يسر لنا قائلا (يتوجب أن أعين قائدا عندما لا أعود منتميا الى هذا الهراء الذي يسمى الجيش). كل فن كوبولا يكمن في أنه عرف كيف يجعل هذا التحول للهوية مادة للتأمل الأنثروبولوجي بتصويره العبور من العقل الى الجنون، من الحضارة الى الطبيعة البدائية، من الأنا المثالي الى الانفعال اللاواعي، لم يكن كوبولا أبدا بهذا القرب من اللذة التي وصف بها سينمائيو الغريزة (بونويل، شتروهايم) الانغماس في العنف الأصلي، وبهذا الاقتدار على منح المشاهد التأمل في الحركة التي بها يتحرك المرء، ملتذا، نحو آثام اللاوعي.

إن شخصية كورتز تقدم طباقا أخلاقيا لمعركة السمتيات، لتمثيل الحرب بواسطة انتشائية مفرطة. إن إجبار الجنون لويلارد، كلما أزداد معرفة بملف كورتز، على استنطاق صلته الخاصة بالعنف، على الابتعاد عن حالة العنف المرح التي استغرقت فيها مهمة الفرقة التاسعة المحمولة جوا، لايدل على أن كوبولا قصد أن يطرح في الجزء الأخير من الفيلم مخططا تفسيريا معياريا كما قصد هنا سيرج داني:

(إن الألزام المزدوج الذي لم يفلت منه كوبولا هو أن المشاهدين (الذين يجب أن يكونوا بالملايين لكي يحقق الفيلم مردوده المالي) يأتون أولا من أجل مشاهد الحرب، ولكن يصعب عليهم القيام بهذه أل (أولا)، يلزمهم نهاية، حل عقدة، شيئ من المعقولية للتوصل الى تبرير استدلالي لهذه المشاهد، يلزمهم المعنى الأخير بوصفه تغطية لتلذذ اللامعنى) (22).

من الصعب مسايرة داني في هذه النقطة:

إن كان خطاب براندو الأخير يسمح حقا بالاقتراب من الأسباب التي قطع كورتز لأجلها الأواصر مع الضابط النموذج الذي كانه فهذا لايمنع أن تبقى الدوافع، التي يتماهى معها المشاهد، غامضة، الدوافع التي يسقط ويلارد بسببها في مغارة الجنون، وأن تبقى ملغزةً الجاذبيةُ التي تقوده بشكل لايقاوم نحو الذي جعل من القسوة مملكته. لماذا قتل ويلارد كورتز؟ لماذا يكون التوازن العقلي هو الضحية الأولى لهذا النزال؟ يترك كوبولا هذه الأسئلة دون جواب. هكذا فالنقد الذي ينكب عليه داني نقد مانوي نوعا ما:

(توجد إذن لحظة، والنهر معاد صعوده، نعبر فيها من محسوسية الحرب (الأشياء وهي في أماكنها، في بروزها الفاني) الى المجرد (الأشياء وهي تشرع بإعطاء المعنى، بشكل ثقيل أحيانا، لما وراء وجودها المحسوس) هنا يخفق الفيلم. كما لو كان مستحيلا (أو يتطلب زمنا) اصطحاب المشاهد من حالة الذهول المصعوق التي أغرق فيها نحو صلة أخرى بالفيلم. حيث يكون مدعوا للبدء من جديد (بالتفكير بنفسه). أما أن نصعق الفكر أو ننشطه) (23).

لولا غموض كورتز لكان داني على حق: يمكننا لوم كوبولا لرغبته في تعريض موضوعه للأهانات السايكولوجية والأخلاقية. لكن هذا سيكون تناسيا منا لحقيقة أن كورتز، بخلاف رمز الضابط السفاح – الذي يذكرنا بالجنرال ميرو في فيلم درب الحرية– والذي عادة ما استخدمه الخيال الأدبي اليساري لشجب جنون الحرب، كائن معقد يمثل مركب البربرية والدماثة، تقاوم هالته كل مشروع تأويلي، وهبته اللدنية تجذب المشاهد الى أقصى حدود نفسه، يقوده الى التساؤل لماذا تمارس عليه هذا القدر من الجاذبية معرفته أن كورتز يصر على العنف ؟ لماذا كورتز ساحر هكذا؟ لماذا يكون للرعب الذي يثيره رؤية منظر القيامة، الجدير بلوحة لجيروم بوش، الذي يكون شعب الجبال متآلفا مع العنف الأصلي، مطوفا بين الرؤوس المقطوعة والأجساد المشنوقة على الأشجار، جمال غريب؟ لماذا الشر هو، اجمالا، مصدر متعة (جمالية)؟

إننا نقيس هنا كم يقود المشهد مع كورتز، الذي يكوّن امتدادا أخلاقيا لتدمير الفرقة التاسعة المحمولة جوا لقرية الفيتكونغ، الى الاستنطاق حول خاصيته الانتشائية. إن ميزة كوبولا الهائلة هو أنه يمكن المشاهد من النظر وجها لوجه الى شخص كورتز، الى ظل لامتصوره الخاص، من أن يواجه بثبات، كما في أسطورة كافيرن Caverne، عالما ضيع حقيقته.

تردد كوبولا حتى اللحظة الأخيرة بشأن نهاية (القيامة الآن). في النسخة الأولى التي عرضت في مهرجان كان ويلارد يخلف كورتز في الزعامة وينتهي الفيلم عندما يذهب للقاء شعب الجبال. في النسخة النهائية اختار كوبولا نهاية أكثر تفاؤلا، ففي حين يسجد الأهالي أمام ويلارد اعترافا بزعامته لهم يمسك بيد رفيقه (لانس) الذي فقد كل صلة بالواقع، وينتزع نفسه من سحر البربرية ويعود الى القارب:

يعلن كوبولا (وأنا مثل ويلارد أنزل النهر داخل غاب مقصي باحثا عن أجوبة على أمل التنفيس. كنت أفكر إن أمكن للجمهور الأمريكي أن ينظر الى الحرب الفيتنامية وجها لوجه [....] فأن هذا سيمكنه [.....] من شفاء جروحه) (24). إننا لسنا في قدرتنا على معرفة سبب انكفاء ويلارد في الجنون بأقدر منا على الدخول في أسباب تنفيسه. يسمح كوبولا بتجلي السر المتعلق بمعنى اقتناعه بإجازة الثورة الداخلية التي تنقذ ويلارد من جحيم العنف الأصلي. ما الذي مكن ويلارد في أعمق أعماق نفسه من مقاومة غرائزه التدميرية؟ ماهي الأحاسيس، القيم، التي منحته القوة للخروج من هاوية العنف، للعودة الى ضفاف الحضارة؟ ما الذي جرى في قلب ظلمات المعبد الذي جعله ويلارد عرينه، في قلب الجزء الأكثر قدسية من وجوده، الذي رفض لأجله كل قوة السلطة التي ورثها عن كورتز؟ ولكن، كما أوضح المشهد الأخير من الفيلم، لم يكن في تنفيس ويلارد أي اراحة له، ولا حتى خلاص، ففي اللحظة التي عاد فيها الى الحياة، تتراءى لنا فوق وجهه صورة وجهه بمساحيق التمويه، يبرز قناع الموت الذي نزعه للتو مثل شبح. إنه يعرف في قرارة نفسه أنه حتى لو سيطر، بجهد يفوق طاقة البشر، على غريزة الموت التي تسكنه فإنه يبقى تحت رحمتها، يعرف أنه يمكن في أية لحظة أن يهوي في الجنون من جديد وعليه أن يحيا، روحيا، مع فكرة أن عدوه الألد ليس سوى نفسه.

==========================

المصدر

Esprit, juin 2004

عنوان المقال الأصل

Pour une éthique de la cinéphilie

الهوامش:

*Voir son precedent article " Serge Daney sans posterite?" Esprit , juillet 2002.

1- Serge Daney, Ciné journal, Paris, Cahiers du cinema, 1986, p. 195.

2- Id. , " Journal de L' an nouveau" Trafic, n2, printemps,1992,p. 6.

3-Emmanuel Levinas, Entre nous,Paris,Grasset,1991,p.24.

4-Francois Truffaut,le Plaisir des yeux, Paris, Cahiers du cinéma, 1987, p. 204.

5-S. Daney, Ciné journal, op. cit., p. 52.

6-Hannah Arendt,la vie de L' esprit,1, la pensée, Paris, PUF, 1981, p.79.

7-Michel Foucault, les mots et les choses, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1966, p. 337.

8-Ibid., p. 338.

9-Ibid., p. 338.

10-Ibid., p. 335.

11-Ibid., p.334.

12-Hannah Arendt, la vie de L'esprit, 1, la pensée, op. cit., p. 19.

13-M. Foucault, les mots et les choses, op. cit., p. 339.

14-Id., "Polémique,politique et problématisations", dans Dits et écrits, II, 1976-1988, Paris,Gallimard, coll. "Quarto" , 2001, p. 1416.

15- “Attention les yeux” , entretien avec Marc Chevrie et Serge Toubiana, Cahiers du cinéma, n 381, mars 1986, p. 12.

16- Michel Foucault, les mots et les choses, op. cit., 337.

17. Tel qu'il apparaît sous la plume d'Aristote lorsqu'il traite de la catharsis musicale .

18- S. Daney, la Maison cinéma et le monde, I, Le temps des Cahiers 1962-1981,Paris,PoL,2001, p. 238.

19-Peter Cowie, le Petit Livre de Apocalypse Now, Cinédition, 2001, p. 285.

20-Ibid., p. 59.

21-P.Cowie, le Petit Livre de Apocalypse Now, op. cit.,p. 65.

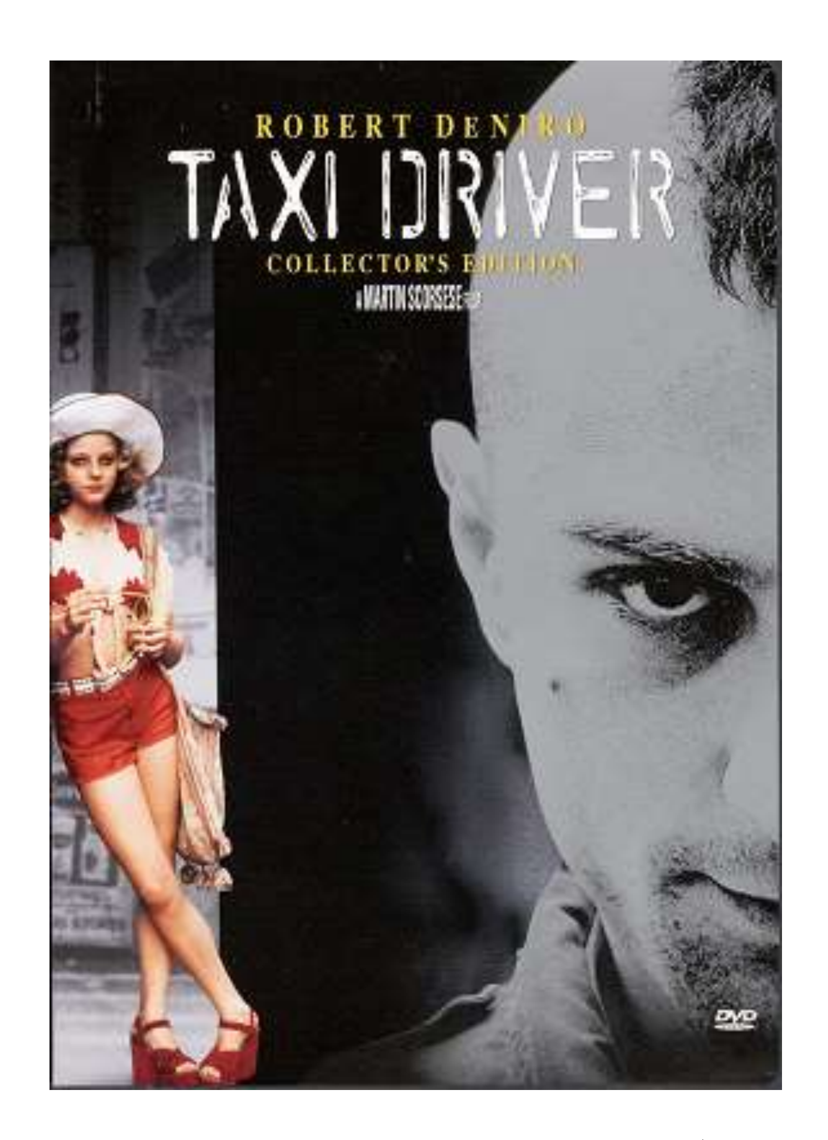
22- S. Daney, la Maison cinéma et le monde...., op. cit., 2001, p. 234.

23- Ibed., p. 234-235.

24-P. Cowie, le petit livre de Apocalypse Now, op. cit., p. 217.

==

*(الايطالي سيرجيو ليون أو ليوني كما يلفظه الايطاليون هو مخرج أفلام مايعرف بالويسترن السباغيتي ومن أشهر أفلامه من أجل حفنة من الدولارات الذي أدى دور البطولة فيه كلينت إيستوود وفيلم حدث ذات مرة في الغرب - المترجم)



ملصق فيلم (سائق سيارة الاجرة) 1976 للمخرج مارتن سكورسيزي

حين تبدأ هوليوود بالشك

السبعينيات ولحظة إنكسار السينما الأمريكية

حوار مجلة إيسبري مع جان-بابتيست توريه*

=================

إيسبري:

إن لحظة تعثر السينما الأمريكية، نهاية براءتها، بالنسبة اليك هي لحظة في غاية الدقة لأنها ارتبطت بالكشف عن الشريط ذي 26 دقيقة الذي صور فيه (أبراهام زابرودر) لحظة اغتيال كندي في دالاس. أي دور لعبت هذه الصور في فهم انعطافة السينما الأمريكية في سنوات السبعينيات؟ قلت في كتابك أن هذا الفيلم شكل (لحظة مؤسسة في تأريخ الصور في القرن العشرين). هل تحدث التأريخ سابقا عن هذه اللحظة قبل أن تصل اليها السينما؟

توريه:

تدفعني قضية اغتيال كندي الى التفكير بقصة (الصدع) لفيتزجيرالد. يتصدع الصحن في لحظة معينة، ثم في يوم ما، يتهاوى قطعا. هذه الدقائق الستة وعشرين هي لحظة التصدع، أو كما وصفها دون دليلو في (ليبرا)، هي اللحظة التي كسرت قرن أمريكا العشرين نصفين. كان ذلك اليوم هو 22 تشرين الثاني عام 1963 ، يخوض كندي بصحبة موكبه الرئاسي حملة لإعادة انتخابه. يقرر أن يدخل الى دالاس في تكساس بخلاف نصيحة رجاله الذين حاولوا ثنيه عن عزمه بسبب ماعتبروه وسطا شعبيا عدائيا في هذه الولاية. يصل الموكب الرئاسي في الساعة الثانية عشرة ونصف الى ساحة (ديلي بلازا) فيقتل كندي. أعتقل غداة الحادث رجل يدعى (لي هارفي أوزوالد) في صالة سينما بالمدينة نفسها. تشكل لجنة برئاسة القاضي (أيرل وارن) الذي سلم استنتاجاته في أيلول 1964 ومفادها أن أزوالد هو مطلق

النار الوحيد وبهذا أستبعدت نظرية المؤامرة. يقوم التقرير بشكل خاص على نظرية (الرصاصة السحرية) التي تخيلها رجل أسمه (آرلين سبيكتر) وتستند الى تحليل دقيق لمسقط الرصاصة الثانية التي كان يجب، وقد دخلت من ظهر كندي وخرجت من صدره، أن تكون وحدها قد تسببت اجمالا بسبعة جروح. في يوم زيارة كندي يقرر أبراهام زابرودر، وهو رجل يكثر من التجوال ويسكن دالاس ويدير فيها محلا لتصنيع الثياب، أن يصور مرور الموكب الرئاسي. أي أنه (رجل أفلام) صور من قبل آلاف الأفلام وأراد أن يصور فيلما من النوع العائلي التذكاري لمرور الرئيس كما لو أنه يصور أطفاله على الشاطئ. يتخذ في ذلك اليوم موقعه على جدار واطئ يمين شارع أيلم برفقة سكرتيرته التي تقوم بإسناد ظهره. وهكذا يبدأ التصوير بكاميرته السوبر الصغيرة وبفيلم متواصل- بتعبير آخر، وهذا مهم جدا، لقطات مستمرة متتالية- اغتيال كندي مباشرة تقريبا. يصادر رجال وكالة التحقيقات الفيدرالية FBI الشريط على الفور. يبقى فيلم زابرودر مختفيا خلال السنوات الأربع التالية ويجري فقط نشر بضع صور Photogrammes في مجلة (لايف) بالأسود والأبيض ثم بالألوان. يظهر الفيلم اثناء المحاكمة التي يحركها نائب ولاية نيو أورليانز (جيم غاريسون) خلال الأعوام 1967-1969. كانت فكرة غاريسون العبقرية هي أن يطرح على شركة (تايم-لايف) التي تمتلك حقوق الفيلم اقتراح عرضه في صالة، يقصد غاريسون من وراء هذا أن يبين انطلاقا من الصور أنه كان يوجد شخص ثان أطلق النار أيضا. هذه اللحظة الرئيسية يعرضها من جانب آخر فيلم أوليفر ستون (jfk). كذلك يرتب غاريسون عملية قرصنة بإستنساخ نسخ من الفيلم وتوزيعها على مواقع الاحتجاجات انطلاقا من حرم الجامعات. صار الفيلم يشاهد منذئذ، وتعاد مشاهدته، ويفحص بدقة، ويحلل لقطة لقطة، ويبرز أول سؤال ويبدأ يغذي نظريات المؤامرة. هل الفيلم الذي سلمه زابرودر في تشرين الثاني 1963 هو نفسه الذي تم الكشف عنه عندئذ؟ بعبارة أخرى: ألم تقتطع صور منه؟ ألم يتم التلاعب بالفيلم؟

هكذا يتم تداول فيلم زابرودر طوال سنوات تحت المعطف، مع الأشياء المهربة أحيانا، وأحيانا يوضع بين أفلام العري أو أشرطة الهاردكور hardcores (نوع من الأفلام الأباحية- المترجم)، وهذا مايظهره خصوصا فيلم (تحيات) للمخرج بريان دي بالما. إن هذه الصلة بين الهاردكور والسياسة مثيرة للأهتمام وهي خاصية أمريكية أذ نرى، من جانب آخر، أن أعظم

حوار على الأطلاق أجراه غاريسون مع مجلة خص به مجلة (بلاي بوي) (وهي من مجلات التعري– المترجم). إن ماكشفه فيلم زابرودر شيئا فشيئا هو ما سيشكل فيما بعد السماد لتربة الثقافة المضادة بضمنها حركات الطلبة والمجاميع المحتجة ويوضح أنه توجد مشكلة تثلم ثلما خطيرا مصداقية نظرية وارن، حيث نرى جيدا في الفيلم أنه يوجد على الأقل اطلاقان للنار. انطلاقا من هذه اللحظة تتضاعف محاولات التأويل الى درجة يمكننا القول معها أن دقائق زابرودر الستة وعشرين تشكل واحدا من الأفلام الأكثر تعرضا للتحليل في كل تأريخ السينما. مع ذلك فلم يبث في التلفزيون الأمريكي إلا عام 1975. عرض (جيرالدو ريفييرا) في برنامجه (حوار مساء الخير أمريكا) الفيلم بوصفه (فيلم رعب)... (فيلم منتصف الليل) بعد أثني عشر عاما من أغتيال كندي. لماذا فيلم رعب؟ لأننا نرى جمجمة جون. ف. كندي تنفجر على مساحة الشاشة وبالألوان على طول 313 صورة من الشريط، وهذا مايجعل منه أول فيلم غور gore (تعني بالأنجليزية حرفيا نثار الدم وهي قديمة أصلها جرماني من ماقبل التأريخ– المترجم) في تأريخ السينما، والحالة هذه، لم يكن أحد في تلك الفترة، أو لا أحد تقريبا، يصدق نظرية مطلق النار الوحيد. المشكلة هي أنه شاءت الصدفة أن يكون من بين الذين لايصدقون هذه النظرية (أوزوالد) وعلى اطلاع على حقيقة الأغتيال، وتبقى لعبة التأويلات مفتوحة. من هذه الثغرة يتسلل الرهاب وتزدهر فيما بعد نظريات المؤامرة من كل صنف ونوع، من الأكثر جدية الى الأكثر غرابة. إن لحظة اغتيال كندي وكل التحليلات التي أثارها هذا الفيلم تفسخ بالنتيجة ما سيدعوه (سيرج داني) عقد السينما الكلاسيكية الفوتولوجي الذي يصادر التكافؤ بين الرؤية والمعرفة، صيغة أنا أرى فأنا أذن أفهم. ينشأ بفيلم اغتيال كندي حيز قانون جديد سنجده من جانب آخر في فيلم آنتونيوني (انفجار)، عقد جديد بين الفيلم والمشاهد الذي يفترض منذئذ أن مايراه يفك شيفرات الصورة، يحللها، يتعقب ماتخفيه. هذه الاستحالة (عملية التحول الشرنقي) أساسية.

المعارضة بعد نهاية الثقافة المضادة

إيسبري:

هذا هو مايميز الانعطافة المعارضة بعد نهاية الثقافة المضادة التي تذكرها في كتابك عن سينما السبعينيات الأمريكية. اعتبارا من بداية أعوام السبعينيات ندخل حسب رأيك مرحلة زوال الوهم فقد أنجز عمل المعارضة ونصبح في سينما تتخذ عقد حقيقة مفاده أننا لايمكننا بعد الآن تصديق مايقوله لنا السياسيون.

توريه:

يكفي أن نقارن تمثيل الثقافة المضادة بالبديل الممكن للنظام البرجوازي في فيلم (easy rider) للمخرج دنيس هوبر وفي فيلم (نقطة التلاشي) للمخرج ريتشارد سارافيان. سنتان تفصلان مابين هذين الفيلمين. الأول أخرج عام 1969 والثاني عام 1971 مع ذلك فكل شيئ قد تغير خلال هذين العامين. نجد في فيلم دنيس هوبر الثقافة المضادة والجماعات الهيبية، كل شيئ في جو مرح، احتفالي أحيانا، أما في فيلم سارافيان فالأمر هو العكس إذ أختزلت الثقافة المضادة الى حفنة من الهيبيز المعطلين والى طائفة من ذو الأفكار الشيطانية الملهمين. لقد مر (شارلز مانسون) ومقتل (ميريديث هنتر) إثناء حفلة رولنغ ستون الموسيقية على مسرح (ألتمونت سبيدوي) من هذا الطريق. في غضون سنتين تغير كل شيئ، بعد الرخاء يأتي زمن الحداد.

إن احدى نقاط التداعي بالغة الأهمية ذات العلاقة بقضية كندي- علما أنه لم يجر طبعا لعب كل شيئ في يوم واحد- هي أنه كان يوجد حيز ثقة واضح وكلي في المؤسسات الأمريكية، خصوصا في شخص الرئيس. اعتبارا من مقتل كندي وتحديدا من تقرير وارن دون أن ننسى بأية حال قمع التظاهرات الطلابية وقضية أوراق البنتاغون، وبعدها مباشرة، المشكلة الفيتنامية، يتغلغل شك في نفوس الأمريكيين الذين توصلوا، شيئا فشيئا، الى قناعة بأن حجابا كثيفا ينزل بينهم وبين المؤسسات. على العكس من هذا ظهرت قوى أقل لمعانا بكثير وتجد الحكومة نفسها مشكوكا بصدقها بعد كندي، لم يعد يستطيع أي رئيس، ولا حتى ريغان، أن يعيد للرئاسة شرفها. أصبح الشك منهجيا والارتياب من السلطات هو انعكاسه. يتم الدخول في (عصر الشك) حسب تعبير ناتالي ساروت الذي كرره مارك شينيتيه. أخذت التمثيلات السياسية

والسلطة تقف على زاوية حرجة تقريبا. يبدو لي أن زوال الوهم الذي تتحدث عنه حدث بالأحرى بعد فضيحة ووترغيت واستقالة نيكسن من منصبه في آب 1974. هذا كان بداية مايمكن أن نسميه سينما المؤامرة التي تواجه المؤسسات وبنى السلطة التي وضعتها السينما في زاوية الأزدواجية والسرية والفساد كما في أفلام (محادثة سرية) 1974 ، و (أيام الكوندور الثلاثة) 1975، و(رجال الرئيس) 1976، و (رجل الماراثون) 1976 ، وأيضا (إجلب لي رأس ألفريدو غارسيا) 1974 للمخرج سام باكنباه الذي يرسم صورة بشعة عن إدارة نيكسن. كانت السينما الأمريكية قبل عامي 1972، 1973 لاتزال تعتقد بإمكانية تطهير النظام من الذين يحرفونه. فلنتذكر فقط فيلم (زوبعة في واشنطن) أو (جريمة داخل الرأس)، وقد اختفى هذا الاعتقاد في أواسط السبعينيات. في المشهد الأخير يظن روبيرت دي نيرو أنه فكك خلية فاسدة للمخابرات الأمريكية ووفر حماية لنفسه بأن سلم معلوماته الى جريدة (نيويورك تايمز) عندها يفحمه خصمه بسؤال (هل أنت واثق أنهم سينشرونها؟) إنه رد مرعب يلقي بظلال من الشك على حقيقة القوى المضادة، وعلى خرائطية النظام (ماذا لو كانت الجريدة أيضا ضمن المخطط؟)، وبالنتيجة، يلقي بظلال من الشك على فعالية الأعمال التي يقوم بها المناوئ.

إيسبري:

توجد أفلام فجرت الحقيقة ومنها على سبيل المثال أفلام فريتز لانغ. إن الأفلام، والحالة هذه، لم تعد تفجر الحقيقة أبدا. التحقيق لم يبلغ منتهاه ومع ذلك تبقى النظرية راسخة.

توريه:

ماهو مثير للدهشة هو أن بداية عصر الشك تزامن مع اللحظة التي كانت فيها السينما الأمريكية تلهث من التعب. في الواقع أن الآيديولوجيا التي احتضنت السينما الهوليوودية في أغلب أعمالها، آيديولوجيا دنيا ممتلئة، ذات معنى، تميل الى حل الصراعات وإرساء النظام الأخلاقي سياسيا واجتماعيا، كانت قد خوت عند اغتيال كندي. إن سينما مابعد 1967 ، بهذا المعنى، هي ابنة الشك المولودة من مأساة دالاس ، وزمجرة الثقافة المضادة، وحرب فيتنام، وخواء البنى الكلاسيكية في آن معا، ومنذ ذلك الوقت لم نعد نعرف الحقيقة. هالة العالم

المتماسك التي اجتمعت عليها معظم أفلام هوليوود الجديدة أكثر أنفتاحا وقلقا وتشظيا بكثير من أفلام البداية. لقد انعكست حركة الفيلم الهوليوودي انعكاسا حادا بحيث أخذنا نغادر عالما مجزأ، مفككا أحيانا، وظيفة البطل فيه تتكون من أفعال مؤثرة ويتحرك بإسم يقين أخلاقي بتوحيد العالم وحل تناقضاته، وردم الصدوع بين الأفراد والجماعات، وبإختصار، تتكون وظيفته من تشغيل العودة الى النظام. كانت المصالحة تشكل دون شك الأفق المشترك لكل هذه الأفلام. كانت لاتزال تغذي وهم عالم متماسك، ذي معنى. ابتداء من نهاية الستينيات انزلقت على منحنى أكثر تعقيدا، ينفتح الفيلم على عالم أكثر غموضا ويجد الأزمة قد سبقته اليه. إن التهديد، بغض النظر عن مصدره البشري، بالغ الدنيوية أو السياسية لم يعد ينفع للحل، وكما وصف داني بخصوص فيلم (dents de la mer) والفيلم الكوارثي، فإن أمريكا فريسة خطر التفكك ولكنها تبلور حالة اختلال في الوظيفة العالمية.

إيسبري:

ما أفضى الى لا أخلاقية كلية كانت نتيجته في سينما السبعينيات كلها.

توريه:

لكي توجد أخلاقية، لكي يوجد إحياء للنظام، لابد كذلك أن يكون العالم مليئا، والمفاهيم واضحة، والحدود بين الخير والشر خصوصا تكون محددة بوضوح، وعلى كل حال لابد من وجود الايمان. إن اللاأخلاقية ليست في صلب العالم المجزأ الذي تحدثت عنه بل الأمر هو على العكس بالأحرى. العالم، وبالتالي من يسكنون هذا العالم، مجزأ ومفكك ومزعزع الى درجة نتوهم أننا بحاجة لأن نعطيه تأويلا تقويميا للأخلاق. الحدود متحركة. السينما هي من إتخذ عقد الحيرة الأساسي هذا. كل ماكان فيما مضى محددا وقطعيا بشكل رائع اختلط فجأة.. الخير والشر، الجلاد والضحية، الذات والآخر، النظام والنظام المضاد، داخل الميدان وخارج الميدان... الى آخره.

تصوير العنف

إيسبري:

إذن فقد وضِعت الأنواع الفنية السينمائية موضع خلاف. يمكننا أن نقول أن طريقة سكورسيزي في أعادة العمل على شيفرات أفلام الويسترن التجارية والأفلام السوداء تنتهي هنا.

توريه:

إن التناول على أساس الأنواع لم يبد لي أبدا موجها مثيرا للأهتمام ولا منتجا من جهة تأريخ الأشكال السينماتوغرافية حتى ولو كانت الصناعة الهوليوودية، تأريخيا، قد إنبنت انطلاقا من أنواع ولم تكف عن مباشرتها. إذا صنف المرء فيلما داخل خانة نوعية- ويسترن، ميلودراما، كوميديا، مغامرات- ما الذي أراد أن يقول عنه؟ ليس شيئا ذا بال. يمكن أن تشكل المسألة النوعية، وهي تشكل بالنسبة للبعض، موضوع دراسات و مماحكات لا نهائية ولكنها، في العمق، لاتمس الأفلام نفسها إلا بطريقة هامشية. أنا أؤمن بالأحرى بالبعد الإدائي للسينما والذي ينطلق من فرضية أن الفيلم يقوم بعملية التفكير بنفسه ويعد نظامه الشكلي والرمزي الخاص، يعد (خطابه) الخاص إن شئنا القول. لكن سؤالنا يمهد لإضاءة نقطة مهمة من نقاط سينما تلك الفترة. تتعلق النقطة بالعنف الذي كان حتى ذلك الحين محصورا في سينما الرعب أو الإثارة والذي يلوث جوهر الإنتاج. إن المجزرة الختامية في فيلم (بوني وكلايد) 1967 للمخرج أرثر بن كانت دون شك، مع العرض الأمريكي لثلاثية دولارات سيرجيو ليوني في العام 1967(يقصد الأفلام التي مثلها كلينت أيستوود بضمنها فيلم من أجل حفنة من الدولارات- المترجم) هي انطلاقة هذه الحركة. لابد أن نقول أن اغتيال كندي والصور الغور gore لجمجمة الرئيس المنتثرة اضافة الى الصور اليومية التي كانت تأتي من فيتنام والكثير من الأحداث الدموية الأخرى، قد فرضت العنف والرعب كحافزين مركزيين بشكل مطلق للسينما الأمريكية. إن الأنعكاسات كانت هائلة بشكل واضح. هذا كان أحد الأسباب التي جعلت آنذاك قسما من النقد الفرنسي، وعلى نحو نموذجي، مجلة (كاييه دي سينما) يبدو مرتابا إزاء هذا النوع من السينما ويقف غالبا الى صف أفلام (هوليوود الجديدة). لم يعد العنف يكتسب

مسوغه بحكم أحداث القصة أو نتيجة أفعال الشخصية بل أصبح يجري لذاته. هذا هو مايدعوه مراقبو الفن المرئي بالعنف المجاني أو المشبع للغرائز. فيما سبق كان العنف دائما يتوارى خلف فعل يسمح بدفع العالم قدما أما الآن فإنه ظاهرة مكتفية بذاتها، فائض في الطاقة للتصريف أو، باصطلاحات الحرب، الجزء السيئ من سينما هوليوودية مقامة على أستثمار القطع الناقص في هذا الفن وما يوجد خارج سياقه ويعود اليه عودة عنيفة. لهذا السبب، على نحو خاص، أرى أن (سام بيكنباه) سينمائي بالغ الأهمية. لم يعد (س) في أفلامه هو الذي يطلق على (ص)، وبتعبير آخر، لم يعد شخصا عنيفا يطلق على شخص آخر، بل هو (هذا) الذي يطلق بكل بساطة. لم يعد بيكنباه يصور العنف كقضية أو كنتيجة بل كظاهرة استمناء محض ضربت العالم وجميع ساكنيه. من المثير للأهتمام، بالنسبة الى النقاش الحالي، أن نجد النقاش الحالي الدائر بشكل دائم حول الصورة (الجيدة) والصورة (السيئة)، حول العنف (الجيد) والعنف (السيئ) ثعبان بحر النقد السينمائي. ينسف بيكنباه عام 1969 بفيلمه (القطيع المتوحش) هذا التحديد المريح ويظهر أنه منذ أن صور العنف، منذ أن فتح العيون عليه، فإنه يبرم معه عقدا. إن سلسلة لقطات العنف الشهيرة في فيلم (كلاب التبن) 1971 حيث يتبادل الجلاد والضحية الأماكن بالتناوب، وفي هذا التشابك، في هذا الفصل المحال بين الأوضاع تكمن قوة وفرادة العنف الذي تناولته سينما السبعينيات الأمريكية. إنها خبرة رئيسية حتى وإن كانت لاتزال اليوم توجد أفلام عديدة تنشط هذه الميثولوجيا عن العنف الجيد والعنف السيئ في السينما.

إيسبري:

كيف تمثل السينما الأمريكية اليوم العنف الإرهابي؟ مثلا هل يسجل فيلم أوليفرستون (مركز التجارة العالمي) شكلا جديدا من العنف المعاصر؟

توريه:

حين يكتب المرء كتابا عن فترة تأريخية معينة كالسينما الأمريكية في أعوام السبعينيات، يجب أن لا يسقط في فخ تسلسل تأريخي صرف. في الواقع يوجد خطأ في تصور أن فيلما ما أذا أخرج بين عامي 1967 و 1980 فهو ينتمي بالضرورة الى سينما السبعينيات. هذا صحيح

تأريخيا ولكنه خطأ إذا مانظرنا اليه من زاوية تأريخ الأشكال السينمائية الذي هو، برأيي، التأريخ الذي يجب أن يكتب اليوم. بتعبير آخر، يمكن للمرء أن يصنع في أعوام السبعينيات فيلما من نوع أفلام سنوات الأربعينيات والخمسينيات (أنظر أفلام بيتر بوجدانوفيتش مثلا) أو فيلما من أفلام الثمانينيات (سبيلبيرغ ولوكاس). لهذا السبب فإن الرؤية التأريخية بحذافيرها لسينما الأشكال لاتتقدم بإيقاع التأريخ نفسه حتى وإن صادف أن مسقطيهما متطابقان. هذا يعني أن الأغلبية العظمى من النتاجات الهوليوودية المعاصرة لازالت تتبنى مخططات كلاسيكية، يعني، مخططات ماقبل السبعينيات. أما بخصوص (مركز التجارة العالمي) أرى أنه يوجد امكانية قراءتين مستذكرين ما أخرجه أوليفر ستون قبله من أفلام بينها (نيكسون) و (جون. ف. كندي jfk) و (قتلة بالفطرة) و (سالفادور). عندما شاهدت (مركز التجارة العالمي) تطلب الأمر مني 40 دقيقة ليخامرني الشك في التطابق، الفكري تقريبا، لستون مع ما يفعله. يشكل هذا الفيلم نسيجا من الكليشيهات كان ستون، في الحقيقة، يمقتها دائما... البطولية، العاطفية، تمجيد القيم العائلية، والمؤسساتية، والدينية. يكفينا أن نذكر كشاهد على ما نقول سلسلة لقطات يبرز فيها طبع حجري ملون للمسيح يناول قنينة ماء لرجل مدفون تحت الأنقاض، إننا بهذا المشهد نبلغ قمة الانتاج المبتذل kitsch ومع ذلك فإن أوليفرستون ليس هو (رون هوارد) ولا (مايكل ماي) ولا (رولاند أيمريش). قلت في نفسي وأنا أمر بتلك الصورة أن أوليفرستون قد غير رؤيته للأشياء وفكرت، تفكيرا ساذجا ربما، أن ستون برغم كل مايظهره الفيلم من تنازلات قدمها في موضوع الفيلم فإنه لايمكن أن يكون قد حمل هذه اللقطات على محمل الجد. فهل ما نراه طراز جديد يختطه للسينما المنتقدة بدلا من سلوك الطريق الأكثر أعتيادية لأفلام المحاكاة الساخرة، الهجائية على منوال مايكل مور أو جو دانتي، هل هذه طريقة في الإنتقاد بتكرار فعل مطابق للموضوع الذي يراد نقده؟ كيف ننتقد بفعالية؟ أية أستراتيجية نستخدم؟ ألم يولي زمن المحاكاة الساخرة، البيان الهجائي، الرفض المواجه؟ هل حالت، في واقع الأمر، عشرات الأفلام والأعمال الأدبية والمقالات والأغاني والروايات المضادة لبوش، دون اعادة انتخابه؟

لو تبنينا وجهة النظر هذه فإننا سنعتبر فيلم (مركز التجارة العالمي) ينطوي على سخرية كبيرة. إنه فيلم كوارثي غاية في الوطنية، لا بل إنه فيلم رجعي سمح على غير عادة مخرجه

أن يخلي المشهد، انهيار البرجين، لصالح لقطات رخيصة تماما: ينهار البرجان خارج الكادر، سقوط بضع صفائح تتكوم وموسيقى صارخة تعويضا لما لم تعرضه الصورة. يؤسفني أن أعتقد أن أوليفرستون، بعد دزينة من الأفلام الهجائية غالبا، لايستطيع أن يعي وضعه هذا فقد أرعبت هوليوود تصريحاته في فترة 11 أيلول 2001. تكمن السخرية أيضا في أنه لأول مرة في تأريخ الفيلم الكوارثي يراعى انعدام الحركة الى هذه الدرجة. كان بإمكان ستون أن يختار شخصية المنقذ المألوفة ولكنه اختار في فيلمه هذا رجلي اطفاء محاصرين تحت الأنقاض، عاجزين، سرعان ما شلت حركتهما، وغير قادرين على القيام بأي فعل، إنهما صوتان بلا جسم وضعا في الفيلم بطريقة غاية في البدائية حيث يكون مجرد الوصول بأطراف الأصابع الى خرطوم المياه هو البديل هنا عن العمل البطولي، وعلى صعيد الفعل فإنه أقصى ما يستطيعان فعله. هذا يشبه ما رأيناه في سينما أنتونيوني. كما لو أن أزمة الصورة-الفعل التي عرفها (ديلوز) بشخصية المعاق الذي لعب دوره جيمس ستيوارت في فيلم (نافذة على الباحة) عام 1954 قد بلغت في هذا الفيلم درجة الإسفاف، كما لو أن الفعل الأعلى أصبح، بتأثير انعطافة حلوة، هو اللافعل المطلق. لم نشهد بطلا بهذه الدرجة من العجز في تأريخ السينما الكوارثية. فلنقل أني أفضل أن أراهن على هذا التأويل أكثر من المراهنة على التأويل الذي يعني أن ستون قد تخلى عن ابداعه الذي بذل فيه جهده وأحيانا وضع فيه كل ثقله.

إيسبري:

ألا يكون هذا اللافعل رمزا لشلل السينما الأمريكية إزاء حدث كحدث 11 أيلول؟

توريه:

أجل، ولكن هذا الشلل هو عكس البعد النموذجي للفيلم، إنه سخرية من الدرجة الثانية نوعا ما. من جهة الولايات المتحدة هذا يعني أن العقد تم إبرامه فقد رفع ستون الراية البيضاء وتخلى عن تمرده، وبخصوص البقية فقد أستقبل الفيلم بوصفه صرحا كاملا لتمجيد ضحايا 11 أيلول. اليوم أضطر الكثير من المخرجين الكبار الى أن يظهروا أنهم قادرون على أفلام صغار ((ككل الناس)). حتى سكورسيزي عرف لحظات توافقية (فيلمه الأخير الأموات) ولكن دون أن يسقط بقوة سقوط ستون. أما من جهة أوربا فأن التأويل يختلف. أنا أحب فكرة أن

النقد العالي يتكون من اعادة خلقremake مطلق وكامل للشيئ الذي يراد شجبه. هذه المشكلة تشغلني باستمرار خصوصا في الأعمدة التي أكتبها في مجلة شارلي الأسبوعية حيث تكون مسألة النقد ماثلة دائما. ولكننا نرى أن النقد المواجه والمحاكاة الساخرة والهجاء والأسلوب الكاريكاتيري والتشنيع أو نقد الدرجة الثانية هي في الجوهر حيز خصام رتبه الخصم وقدره ورسم أبعاده. اجمالا، كما يقول بودريار، كل نظام بحاجة الى نظام مضاد لكي يواصل الحياة ويتطور فإن لم يكن لهذا النظام المضاد وجود فإنه يختلقه دون شك. أن يكون المرء مع أو ضد هو أن يلعب اللعبة نفسها وما يحتاجه الأمر، ما هو ضروري، أن يفلح في ابتكار لعبة أخرى.

إعادة هوليوود الى الأصول

إيسبري:

هذا أيضا مايبينه كتابك عن السينما الأمريكية في السبعينيات. لم يعد للثقافة المضادة ذات الروحية الهيبية hippie وجود في غضون سنتين أو ثلاث من انطلاقها. إن السرعة التي كنست بها السينما الأمريكية هذه الثقافة الهيبية التي لازالت بالنسبة الينا أسطورة هي سرعة مدهشة.

توريه:

هنا تكمن المفارقة بالضبط، وفي الوقت نفسه، جمال السينما الأمريكية لتلك المرحلة، مزيج من الحماسية والحيوية وخيبة الأمل. هذا يدفعني الى التفكير بعبارة (بيتر فوندا) في نهاية فيلم (أيزي رايدر) حيث يقول (لقد صفعنا الكل على الوجه!) وهو يكرر ما قاله دنيس هوبير. حين أمسك كل هؤلاء السينمائيين الشباب زمام هوليوود بأيديهم مات حلم الثقافة المضادة مسبقا فالجمع المتوتر بين نشوة الإستيلاء على السلطة (إقحام مؤلفين في قلب النظام، والحديث عن العالم كما هو، الحديث عن أناس مثلك) وبين وعي غاية في الحدة يبدو لي منذ

البداية كله عبث، وهذه خاصية أصلية في سينما السبعينيات الأمريكية. أخرج أرثر بن منذ عام 1969 فيلم (مطعم أليس) الذي يرسم إثبات حالة هذه المفارقة التي لايمكن تجنبها. أنا أعرف أن هذا سيء ومع ذلك فالأمر سيان. يمكننا أن نفكر أن هوليوود استجابت بصعوبة لطُعْم الثقافة المضادة. حقيقة الأمر أن الصناعة السينمائية الهوليوودية لم تستجب استجابة جيدة فقط بل إنها أيضا امتصت تماما الطاقات الرافضة لها، وبالنتيجة، أزالت نسيجها الحي. لقد أبرز هذه الظاهرة جيدا جدا (بريان دي بالما) في فيلم شبح الفردوس بشخص سوان mogul صناعة الأقراص (المسماة رمزيا (تسجيلات الموت)، كناية عن النظام، الذي يتكون نشاطه الأساس من تبخير المواهب الخارجة عن النظام وإعادة توظيفها في منتجات توافقية غير مؤذية. فجأة بدءا من عامي 1971و1972 لم تعد توجد غير جثث طاقة رافضة وتمت تسوية القضية. مابين (أيزي رايدر) و (مطعم أليس) و (بوني وكلايد) التي أخرجت نهاية الستينيات وبين (سائق سيارة الأجرة) الذي أخرج عام 1976 انطوت الشخصيات على نفسها، داخل فقاعاتها، وأصبح العالم مختلا ذهنيا.

إن سنوات الثمانينيات في الواقع كانت تكذيبا غاية في العنف لسينما السبعينيات. لقد أقيمت سنوات الثمانينيات على إنكار ماتقوله سينما السبعينيات، ولما احتوته من نقد للميثولوجيا الهوليودية، ومن اختفاء البطل والمنطق الازدواجي، وقولها بعدم امكانية قراءة العالم، والحضور الكلي للفشل، والكآبة، و (الشر) الداخلي... الى آخره. إن فقدان الذاكرة السياسي الذي يشهد عليه فيلم (أمريكا المغرفتة graffiti) للمخرج جورج لوكاش والذي أخرج عام 1973 ويتوقف قصدا في أحداثه عند سنة 1962 أي قبل سنة من اغتيال كندي. هذا الفيلم من أفلام الثمانينيات التأسيسية التي تفبركت على أساس إنكار السبعينيات. يقوم سبيلبيرغ و لوكاش بتشغيل عودة الى الأشكال القديمة، يرتبطان مرة أخرى بالعالم الذي كان قبل (الصدع) كما لو أن السبعينيات لم تكن أبدا، يشتغلان عودة الى البنى الأزدواجية، الى أبطال هم أبطال تماما، الى شخصيات موحدة، الى أخلاقية ممتلئة بقدر ما كانت أوهام ماقبل السبعينيات ممتلئة.

مواريث الثقافة المضادة

إيسبري:

ضمن هذا السياق، ألا يستطيع اليوم الناس الذين تربوا في السينما على حب السينما الجديدة (سينمائيو ونقاد السينما المختلطة) أن ينتجوا أفلاما تستكشف بالعكس كل مازرع في هذه السينما مادة الثقافة المضادة خلال هذه الفترة؟ أفكر بالمخرج (تيرنس مالك) بشكل خاص، وأفكر أيضا بتناول معين للعنف مؤخرا في السينما الأمريكية الفاخرة والملتزمة سياسيا في الوقت نفسه. يمكننا أن نستذكر ضمن السينما الوثائقية أفلاما عن الأنتحاريين وخصوصا فيلم جوليا لوكتيف (نهار ليل نهار ليل) الذي عرض في مهرجان كان عام 2006.

توريه:

في الحقيقة نحن نشهد منذ ثلاث أو أربع سنوات عودة قوية الى سينما السبعينيات الأمريكية التي تمس أيضا مسا مباشرا الانتاج الهوليودي الذي عاد النقاد الى الايمان به عودة جماعية. لقد شكلت سنوات الثمانينيات بالنسبة الى سينمائيي وعقلية السبعينيات مرحلة إعياء صحي ووقتا صعبا بالنسبة الى سينمائيي هوليود الجديدة، على كل حال كانت كذلك بالنسبة الى الذين كانوا يريدون الاستمرار في صنع أفلام تدعم عقلية السبعينيات، وهم (فريدكن) و (كاربنتر) و (آلتمان) و (باكولا) و (فرانكهايمر) و (روميرو) و (كوبولا) عدا عن الذين رحلوا في تلك السنوات مثل ريتشارد سافاريان. نواجه اليوم مشكلة جيل فالسينمائيون الذين أعمارهم بين 30 و 40 سنة قد تغذت عقولهم على سينما السبعينيات الأمريكية، إنها مرجعهم المرحلي كما كانت سينما الثلاثينيات مرجع سينمائيي السبعينيات. إضافة الى ذلك أعادت أحداث 11 أيلول 2001 وحرب العراق مشهد فيتنام، والمظاهرات المناهضة للحرب. التفت العديد من المثقفين الأمريكيين نحو آخر مرحلة تأملت فيها أمريكا مسألة الاحتجاج السياسي والعلاقة بالحرب وهي مرحلة فيتنام. قبل اندلاع حرب العراق كانت السبعينيات وحرب فيتنام، بالنسبة الى مجموعة أصحاب الرأي thinkgroup الأمريكية، مرجعين دائميين. في الحقيقة أن سنوات السبعينيات شكلت للبلاد آخر فترة ثقافة مضادة عظيمة.

إيسبري:

تحولت النتاجات الأخيرة للمخرج (غوس فان سانت) الى هذا النمط من التناول.

توريه:

يمكننا في الواقع أن نذكر أمثلة دقيقة. نرى أن موجة إعادة الخلق remake الجديدة هي التي تقف وراء أفلام مثل (مذبحة آلة التقطيع) و (زومبي) و (هجوم) و (كوكب القردة) و (التلة لها عيون). نرى جيدا أن فيلما مثل (الإطلاق) للمخرج (مونت هيلمان) هو شبح فيلم (جيري) لغوس فان سانت وأن فيلم (الفيل) يتبع خطى (الهدف) لبيتر بوجدانوفيتش. لابد أن نتذكر بأنه ما كان بمثابة قاعدة عند فان سانت، خصوصا فيما يخص التركيب وتصميم مسارات الطلبة في ثانوية كولومبين، هي مخططات تماثل المسارات التي اتخذتها (الرصاصة السحرية) في جمجمة جون كندي. كان عند فان سانت بوسترات وخرائط هذه المسارات ويستمد إلهامه منها. نرى هذا أيضا عند مايكل مور. إن المرجع المركزي لفيلم (بولنغ للكولومبيين) هو (القيامة الآن)، فهما متشابهان في الديناميكية، وهما الفيلمان اللذان يغادران للبحث عن الشر ويحاولان الصعود من جديد الى المنبع. شارلستون هيستون منطو في ڤيلته الكاليفورنية، ومارلون براندو في معبده الكمبودي. إن نموذج التوثيق العظيم عند مايكل مور هو خيال يوتوبيات السبعينيات. هذه اليوتوبيات والتساؤل حول مايريد رفضه هي المنطق بالنسبة الى أي صانع لسينما الوثيقة اليوم. ثم أن رغبته في جذب جمهور أوسع من جمهور محبي السينما الأبدي والتأثير فيه تقوده الى وسائل مستعارة من سينما خيال الأدب الشعبي، ولقد وجهوا اللوم اليه على هذا الخليط كثيرا . مع ذلك فإن هذا يبين أن الوثائقي لكي يجد قوته السياسية الضاربة عليه أن يتسجل من جديد في مركز النظام ولا يبقى على هوامشه. إن قوة السينما الأمريكية تكمن في أنها تصنع دوما الجمهور الإفتراضي.

كانت الأفلام العظيمة في سنوات السبعينيات أفلام مؤلف وأفلاما شعبية في الوقت نفسه، أفلام تسلية وأفلاما سياسية. أظن أن مور يسعى للحصول على هذه الخيمياء . يمكن أن نذكر حالة (مايكل مان) الذي هو ربما آخر السينمائيين العظام من حملة ألوان السبعينيات عاليا في الوقت الذي يبقى فيه معاصرا تماما. إن (مان) من الجيل نفسه الذي ضم سيمينو و سكورسيزي و كاربنتر ولكن بينما كان زملاؤه في سينما هوليود الجديدة يكسبون السينما الأمريكية طابعا ثوريا كان هو في أوربا يخرج أفلاما وثائقية. أخرج فيلمه الأول (المنعزل) عام

1980، يعني في عام فيلم (باب الفردوس) للمخرج سيمينو وعام النهاية القاسية لهوليوود الجديدة.

إيسبري:

إننا بذكرنا للمخرجين (غوس فان سانت) و (مايكل مان) نضرب مثلا بسينمائيين عظيمين ينتميان بالكامل الى هذه الحركة.

توريه:

إن فيلم (المطلع) عام 1999 للمخرج مايكل مان مثلا يسير على خط سينما المؤامرة لمخرجين أمثال بولاك و باكولا. لايحاول إعادة خلق هذه الأفلام بل ينطلق منها وفي هذا فرق كبير. إن فيلم (المطلع) بأختصار هو الوجه المعاكس لفيلم (تهريب). لايزال سودبيرغ يؤمن بإمكانية للخلاص عن طريق بناء النظام المضاد، إنه يتسجل ضمن تقاليد تنحدر من المخرج (فرانك كابرا)، إذا شئت القول، فيما يتصرف مان إنطلاقا من حقيقة أن كابرا قد رحل. لم يعد يوجد وضع خارجي للنظام. أنا أفكر في المشهد المفتاح الذي يظهر فيه باشينو، قبل أن يبث الريبورتاج الذي يتهم فيه أصحاب مصانع التبغ، وهو أمام محامي شركة يرفض أن يبث تحقيقه على الهواء ويقول هذه العبارة غير العادية (كلنا في القارب نفسه). لايزال باشينو، وهو تلميذ سابق لهيربرت ماركوز، يؤمن في الفيلم، على المنوال القديم، بأنه يكفي المرء أن يسحب نفسه من النظام حتى يستطيع أن يقاتله. إن المحامي، وهذه هي لحظة تعثر الفيلم، يكشف له بأن النظام لاحدود له، وحتى باشينو نفسه مندمج فيه. إن (أيرين بروكوفيش) عام 2000 للمخرج ستيفن سودبيرغ ، من وجهة النظر هذه، يقول العكس بالضبط ويستثمر وهم ثقافة مضادة، وهو بهذا يندرج ضمن أفلام السبعينيات المتأخرة عن مرحلتها. ولكنه لايشتغل على مكتسباتها مادام يؤمن بإمكانية إعادة تشكيل النظام. ما أقوله ليس حكما على قيمة الفيلم. يكمن الخطأ بالضبط في اعتبار السبعينيات مثل ماركة صناعية تضمن الجودة.

إيسبري:

إن بحث مثقفي بداية أعوام الألفين في الاحتجاج عن طريقة لأيجاد مكان لهم لايجعلهم ينتمون بأية حال الى سينما السبعينيات ولا حتى الى السينما المعاصرة. مع ذلك يوجد فعلا حالة اختفاء لعلامات الارشاد وللمواجهات ولأماكن اثبات الهوية.

توريه:

ماهو مرعب بخصوص نهاية سينما السبعينيات هو إبادة القناعة التي يمكن بموجبها للاحتجاج والكفاح أن يكونا فعالين ويمكنهما اصابة النظام في مكان مؤثر. تكمن مسألة المعارضة الفعالة للنظام وأستراتيجيات المقاومة التي تواجهه بها في قلب سينما السبعينيات. أنا أذكر بشكل خاص فيلم (محادثة سرية) لكوبولا وفيلم (أيام الكوندور الثلاثة) لبولاك وأذكر بشكل خاص فيلم باكولا (بسبب اغتيال) الذي يصف العبور من منطق احتجاج من نمط كلاسيكي (الانفصال عن النظام لمقاتلته) الى منطق من نمط ثان يكون النظام وفقا له محتو للشخص وبالنتيجة فإن وهم وجود وضع خارج النظام ليس سوى جثة نظرية معادا تحريكها إذا تعلق هذا بالتفكير بأشكال مقاومة. لقد أدرك بودريار هذا جيدا. منذ ترجمة simulacra et similation بداية الثمانينيات في الولايات المتحدة تم جعل مسألة المقاومة موضوعا رئيسيا من قبل السينما الأمريكية. أيجب أن يكون المرء في مركز النظام ليستطيع النضال ضده بشكل أكثر فعالية؟ أيمكن أن يزيد نشاطه باللعب بأسلحة النظام نفسه؟ هذا ما صوره خصوصا فيلم (ماتريكس) ويتكون من اثارة طاقة النظام الكامنة عند قوة (ن) لدفعه الى الأنهيار. أما الأستراتيجية المعاكسة فتقاتل النظام من الخارج بأسلحة أخرى ووفق قواعد أخرى. كان البديل هو التالي: نقاتل خارج القالب مع سكان كوكب (زيون) أم نتبنى الأستراتيجية التي تجسدها شخصية (كينو ريفيس) الذي ينشط النظام من الداخل ليقوضه بالنتيجة؟ إن النقاش المعاصر كلي الحضور يتلخص في سؤال بسيط: ماذا نفعل لنقاوم، لنقوم بإنقاذ فعال؟ إن السينما الأمريكية بهذا المعنى بدءا من فيلم المؤلف المستقل الصغير الى أفلام النجاح التجاري block buster هي سياسية أونطولوجياً لأنها تشتغل على هذا السؤال من العمق.

==

المصدر :

* Esprit juillet 2007 جان-بابتيست توريه ناقد سينمائي يكتب بشكل خاص في مجلة شارلي الأسبوعية. مؤلف كتاب (أمريكا الملطخة- أغتيال جون كندي والسينما الأمريكية) باريس، كاييه دي سينما 2006.



مشهد من أحد أفلام ريتي بانه

الشهادة الفيلمية بوصفها عملا جنائزيا

بخصوص (ريتي بانه) Rithy Pan

الى ذكرى كون سون فاي سوكو فاي-فاكاليس

==

قدِّر له أن ينجو ليصبح سينمائيا

إختار (ريتي بانه) الناجي من الأبادة الجماعيةالتي قام بها الخمير الحمر أن يغادر بلده في سن الخامسة عشرة على أمل أن ينسى الرعب ويبدأ حياة جديدة في عالم آخر . يبوح بمشاعره قائلا ((أحاول أن أنسى . أردت أن أكون إنسانا إعتياديا ، خاليا من الهموم . لكن الروح تبقى مشتتة مابقي الأنسان في هذه الحياة ، مشتتة بالرعب الذي لايوصف ، رعب إنكار الكائن البشري))(1) . لايستطيع أن ينسى أن حياته قد تعثرت بسقوط (فنوم بنه) يوم 17 نيسان عام 1975 وهو التأريخ الذي أعلن فيه قادة الخمير الحمر ((سنة الصفر)) ، حقبة جديدة ألغي فيها المال والملكية الخاصة وحرية التنقل ، وأفرغت المستشفيات ، وأغلقت المدارس ، والبيوت التراثية دمرت ، وأستبدل نظام التعليم بمحاضرات عقائدية ، وأبطلت العلاقات الأنسانية بما فيها العلاقات العائلية (2) ، وبإسم ثورة أشتراكية متطرفة أباد نظام الخمير الحمر ربع السكان الكمبوديين . خلال أربع سنوات بترت ودمرت حياة مليونيين أمام صمت وصمم المجتمع العالمي (3) . عرف (ريتي بانه) وعائلته التهجير نحو الريف حالهم حال سكان فنوم بنه التي أفرغت خلال بضعة أيام من سكانها . شاهد أهله يموتون من الانهاك الجسدي والنفسي ومن الجوع ، مات والده ثم أمه ثم أخواته ثم أبناء شقيقه أما شقيقه فقد أختفى . بعد هزيمة نظام (بول بوت) يوم 7 كانون الثاني 1979 وبعد أن نقل

بوساطة معسكر لاجئين على الحدود التايلندية اختار أن يعيش في المنفى بفرنسا حيث درس في IDHEC . كانت فترة عشر سنوات ضرورية له لكي يعيد بناء نفسه . لأن (العيش من جديد) هو العثور على الذاكرة والكلام ، وهو أيضا المصالحة مع اللغة الأم التي لم يعد يحب التكلم بها منذ وصوله الى البلد المضيف ، فإن الخيار في أن يصبح سينمائيا قد كيفه مسعاه كناج من الموت (4) ، كشاهد ، ومرتبط قبل كل شيئ بتعاسة استحالة العودة وسط الأحياء الاعتياديين . جعل ، وهو الممزق بين الماضي والحاضر ، من هذا الفراغ ومن هذا التمزق نقطة انطلاق عمله وبودقة هذا العمل ، رادا الى الموتى ذاكرتهم ومصيرهم الذي سحقته ماكنة الخمير الحمر الشمولية . لم يتوقف ، وهو مستودع لعالم مسكون بالأشباح ، منذ عمله الوثائقي الأول عام 1989 عن معسكر اللاجئين (الموقع 2) على الحدود الكمبودية التايلندية عن الرغبة في تتبع خط ذكرى الناجين والمختفين . ينهض البحث عن معنى أمام الناجين كواجب ذاكرة وميراث يجب نقله للأجيال المقبلة . ينبني عمل (ريتي بانه) ضمن هذا المسعى ((إن أسلوبي في الاضطلاع بنصيبي في عمل الذاكرة هو التحدث الى شهود الابادة الجماعية وضحاياها وجلاديهم واعطاؤهم الدور في الحديث . أريد الاعتقاد أن كل شهادة هي حجر يوضع في متراس ضد تهديد محتمل دائما بعودة البربرية ، هنا وفي غير هذا المكان)) (5) . إن أفلامه ووثائقياته ، خصوصا S21 (ماكنة الموت التي صنعها الخمير الحمر) 2002 ، تستنطق العلاقات الفريدة التي تربط الناجين بالشهادة والتذكر والنجاة : كيف نحافظ على الخط الفاصل بين الموتى والأحياء إذا لم ترفع دعوى بالتعذيب ؟ بأية طريقة قلب الخمير الحمر كيفيات ((التمثيل)) الرمزي بتدميرهم العادات ومعتقدات الأسلاف واللغة الخميرية ؟ إنخرط (ريتي بانه) في التأمل في ميل الصور الى الانتظام في أراشيف وإنجاز ((عمل جنائزي)) للأحياء والموتى .

إنتاج الشهادة الفيلمية

كان لابد لريتي بانه من عشرين عاما للنضج ومن مسافة ضرورية ليستطيع أن يلقي نظرة داخل آلية الجريمة التي ارتكبها الخمير الحمر . يمثل فيلمه (موقع S21 .. ماكنة الموت التي صنعها الخمير الحمر) مرحلة أساسية للاقتراب أكثر من آلة الأبادة الجماعية فاتحا تأملا في الجرائم المنظمة والمخطط لها، تأملا في الآلية التي شرعنت هذه الجرائم والصناع الذين شغلوا هذه الآلة .

يظهر S21 مكتب أمن الخمير الحمر المكلف بالكفاح الدائم ضد " العدو " . داخل تلك البناية التي كانت فيما سبق مدرسة وحولت الى مركز للتعذيب والتصفية ، جيئ الى هناك بأكثر من 14000 رجل وامرأة وطفل وعذبوا وأعدموا . كانوا كلهم قد صوروا وقيدوا في سجلات وحقق معهم أياما طويلة الى أن أدلوا باعترافات وهمية معلق عليها بعناية ومعاد استنساخها في دفاتر مدرسية قبل أن يقتلوا بمنهجية ضربا بالهراوات ويذبحوا . سبعة من هؤلاء الضحايا نجوا ، أحدهم (فان نات) وقد نجا بفضل موهبته في الرسم التي أفيد منها لعمل " بورتريهات " لقادة الخمير الحمر . رافق هذا الرجل عمل الذاكرة الذي قام به (ريتي بانه) منذ 1991 في تصوير (كمبوديا بين الحرب والسلم) . إن مشروع S21 فضلا عن ذلك قد ولد عندما شهد المخرج ، بصدفة لامثيل لها ، لقاء بين (نات) والرجل الذي كان يعذبه . ومن جانب آخر تعيد لقطات من (بوفانا .. تراجيديا كمبودية) 1996 بناء هذه المواجهة خصوصا أمام الرسوم التي تمثل الفظاعات التي قاساها سجناء S21 . باشر (ريتي بانه) منذئذ بتحقيق طويل وسط الهاربين وجلاديهم على حد سواء . شكل بهذه المناسبة مجموعة تقنيين كمبوديين عاشوا كلهم نظام الخمير الحمر وكان لابد من ثلاث سنوات من الصبر والعناد لإقناعهم بالمجيئ والشهادة في S21 ، هذا الموقع الذي حاول فيه البعض منذ 25 عاما أن يبقوا على قيد الحياة فيما أعان البعض الآخر آلة تجريد الناس من انسانيتهم .

لأن الإبادة الجماعية الكمبودية واحدة من التصفيات الجماعية النادرة التي " بلا ذاكرة مرئية " فقد اختار (ريتي بانه) أن يسد النقص في الصور ببناء " فيلم شاهد " انطلاقا من تصريحات وأراشيف السجناء المعدومين . لكي يتجنب أن تكون الصورة مشوبة بالغموض ومنتقصة حدد مكان الكاميرا التي هي المعيار الأخلاقي لعمله السينمائي بين الشخصيات الرئيسية " دون تأثيرات درامية أو جمالية " ، وحدد تنفيذ الفيلم " على قدر سمو الانسان " ضمن هم ضبط كل

حياة انسانية داخل حياتها اليومية ، وضبط جروحها أو ردود أفعالها في مواجهة الذاكرة الجمعية ((لم تكن أفلامي تزيينات لغاية ولابيانات سياسية ، ولكن حين يتعامل المرء بإحترام ، مع أناس يصورون في فيلم ، مهما تكن شخصيتهم ، فهذه سياسة . ومن السهولة بمكان حذف الأخلاقية من حالة سياسية أو آيديولوجية . أحاول تنفيذ عملي بشكل آخر : البقاء جاهزا ، مفتوحا على اللقاءات ، على اللحظات المليئة بالسر والحقيقة التي تسمح بإعادة بناء الذاكرة عبر التجربة اليومية للأفراد)) (6) ، هكذا يكون الاستماع هو قاعدة وثائقيته كما هو الاهتمام الذي يوليه للتفاصيل ، للأشياء الرقيقة أو الهشة التي هي علامات مقاومة .. نظرة تحد الى الآلة الفوتوغرافية كنظرة (بوفانا) التي لم تكن تعرف أنها ستعذب وتعدم في موقع **S21** لمجرد أنها تبادلت رسائل غرامية مع خطيبها (7) . فضلا عن ذلك فإن دور (ريتي بانه) هو أن يكون متراجعا عن الكادر دون أن يكون محايدا : إنه لايسأل ولايتدخل في المواجهة بين الشخصيات الرئيسية ، دوره الضروري هذا كشخص ثالث والمستقر خارجا والذي سيصل تدريجيا الخط المقطوع يعرض روايات الخسارة والكارثة . هذا الحفظ للأحاسيس من الضياع ، هذه المسافة المحترمة التي يحافظ عليها تسمح بفتح حيز حوار يتحمل فيه كل واحد مسؤوليته أمام التأريخ . أخيرا فإن (ريتي بانه) لايخلق الحدث وبالمقابل يضعه " في الحالة " لكي يتمكن الخمير الحمر من أن يشهدوا على أفعالهم وجرائمهم. إذن لابد للفيلم من أن يخفي الجهد المعذب أو الاستيداع العظيم الذي يجعل المشاهد المذهلة ممكنة ، المشاهد التي تظهر حركات السجانين المكررة عند تفتيش الزنازين أو عند وضع المساجين أمام الحفر لقتلهم في قاعدة (شوينغ أيك) .

تميز فيلم **S21** بالفراغات وغياب الروابط بين المشاهد . إختار السينمائي أن يعطي معالم نادرة جدا ، لايوجد إلا قليل من " صور حالات " أو من اللقطات الواسعة لتحديد مناطق التصوير ، ولا يوجد أي قطع صوتي لإكمال الروايات أو التعليق على الصور ، ولم تصاحب أية أسطورة الصور الشخصية الفوتوغرافية المعلقة على جدران قاعات التحقيق . بالإضافة الى ذلك يوجد فك ارتباط الصور ، ووصلات عنيفة بين سلسلة اللقطات التي تحيل الى بقايا الماضي المنكوب ، الى الحطامات التي " لايمكن مداواتها " . يفضل (ريتي بانه) السيرورة التحليلية للبناء أكثر من بنية خيطية للقصة . إن المشاهد ، وهو يواجه شظايا ومزق الذاكرة

، يكون منقادا الى تجميعها بنفسه ، الى ترميم معقولية ما لهذه المصائر التي أحيلت الى هشيم . لا يحل السينمائي الكمبودي نفسه محل القضاة ، ولايتعقب حقيقة تأريخية ولكنه يطرح بإلحاح عبر أفلامه السؤال نفسه : كيف نصمد "مجتمعين" لمنايانا ؟

الإقرار بالإبادة الجماعية

حتى لو أن تجربة الإفناء لايمكنها أن تكون معادا بناؤها إلا من قطع شتى فأن الضحايا لايمكنهم أن يقرروا السكوت إذ يوجد الاحساس بالضرورة غير المعلنة والتي لايمكن إدراكها ، الضرورة الحيوية للإدلاء بالشهادة ، للتفكير بما حدث ، ولتقاسم التجربة . إذا ماكانت الابادة الجماعية تحيق بجمع من الناس فإن المعاناة نفسها تبقى فردية . خلف جريمة قتل جماعي تكمن حكاية شخصية . تتحول عندها كل قصة الى خط رحلة رمزي . لا يتيح فيلم S21 الفرصة لكل ناج أن يكون شاهد تصفية لجماعة من الناس فقط بل ويسمح له أيضا أن يقدم عرضا لمحنته ، لعبوره الفردي والفريد عبر شخصنة الحقيقة اللاإنسانية . لأن الإدلاء بالشهادة هو أيضا اعادة امساك بالمصير ، دون حقد ، في حرز محترم يعبر رغم كل شيئ عن ضيق ما فإن الناجيين (فان نات) و (شوم مي) Chum Mey طرحا أسئلة على معذبيهما وسجانيهما لمحاولة فهم كيف أمكن أن يجرد مواطنيهما – وهم فلاحون سابقون ثقفوا آيديولوجيا منذ نعومة أظفارهم (9) – من إنسانيتهم تدريجيا ويكونون من ثم مبرمجين الى الدرجة التي تحولوا فيها الى قتلة .

لكي ينشط ذكريات الجلادين اللذين بقيا محبوسين داخل أسرارهما المرعبة (10) لأنهما متواطئين مقتنعين بما فعلا أو فاقدين للبصيرة أو مفزوعين، عمد (ريتي بانه) الى مواجهة بين الضحيتين والجلادين ، أو بين الجلادين والأراشيف وأخيرا بين الجلادين نفسيهما ، ولكي يتجنب الانكار أو الأكاذيب وضع عنصري الخمير الحمر السابقين أمام أفعالهما بإستلال أدلة لايمكن نكرانها (صور ، مذكرات ، اعترافات ، محاضر تحقيق) تعيد كلمات الماضي . بذل الخمير الحمر حالهم حال الكثير من الأنظمة الشمولية عناية مهووسة بتكديس الأراشيف .

هذه الوثائق نفسها التي نظمت بعناية بنية جعلها أدلة على جرائم الضحايا المزعومة انقلبت أدلة على واضعيها مدللة بنظر التأريخ على منطق الابادة الجماعية عديم الرحمة . هكذا أسقط عرض القصة بالتذكر نظام الافناء عن طريق الاعتراف . شيئا فشيئا تكشف شهادات أولئك الذين نفذوا أوامر الرعب ظروف موت شنيع وبيروقراطي ويومي . كان يجب إفراغ الذاكرة وتدمير النسيج العائلي والاجتماعي لتسخير شعب كامل لخدمة آيديولوجية واحدة ، ولتصفية كل فكر نظيف ، كل نسمة حرية . يهدف برنامج الابادة الجماعية الى تحويل الأفراد الى كتلة مغفلة مسلوبة التأريخ والكلام . إن التبليد يكون جزء من معركة الافناء وإنكار (الآخر) في إنسانيته ، والحالة هذه فإن الانسانية تسفل الى جنس حيواني ليس بمقدوره جذب الانتباه ، يقوم الجلادون عن عمد بإستئصال البشر كما لو كانوا ميكروبات .

لا تكفي الكلمات لوصف ماجرى لأن الدقة عديمة الرحمة لآليات الموت مصممة للإفلات من القدرة على الفهم، كما لو أن الوعي يرفض الفهم وتحميل كلمات من عالم اليوم على الذي يتعذر وصفه ، عندما تفشل الذاكرة ولاتستطيع اللغة أن تعلن عن الرعب أو تعيد أنشاءه للسامعين عندها تقوم الحركات مقام السرد . يظهر الفيلم سلسلة طويلة من اللقطات مدتها عشر دقائق عندما يعيد (بيف) ، وكان آنذاك أحد الحراس الشباب ، بدقة مذهلة كل حركة من زيارة الزنازين الطقسية .. يتسلسل كل شيئ في نظام دقيق .. ينادي على السجين برقمه ، يعصب عينيه ، ويقيد يديه قبل أن يحرر رجليه . كما لو أنه في هذا الرواح والمجيئ أو في يقظة آلية الماضي سجين عالم هلوسي ، وبالمقابل حين لايتحدث أو لايعيد حركاته الآلية يكون كأنه " ضائع"، لايشعر المشاهد أنه يرى كائنا أوتي عقلا بل دمية متحركة ، لابل " ميتا–حيا " أو بتعبير أكثر دقة " حيا–ميتا " ، يعني كائنا غير جدير بأن يحيا لأنه غير جدير بأن يموت . آلية الحركات هذه التي رسخت ولقنت بعناية تنبثق من اللاوعي . تعود الذكريات المحشدة من جديد لترتب نفسها مع كل دورة جديدة كي تثبت أن صانع الموت البسيط ماهو ألا ترس بين التروس الأخرى لماكنة التدمير .



لقطة من فيلم (لا يمكن تغليف الجمر بالورق) 2006 للمخرج الكمبودي ريتي بانه

*

ليس سجن S21 مكانا للتدمير فقط بل هو أيضا موقع اختراع وانتاج L' Extrême (هذا تعبير اصطلاحي أخذ الكتاب بإستخدامه خصوصا مع قضايا الجرائم والابادات الجماعية ومعنى الكلمة الحرفي هو أقصى و متطرف وعنيف وماماثل هذه المعاني – المترجم) وهذا صنف من البشر جديد خارج عالم الأحياء الاعتياديين ، إنه (الأموات–الأحياء) والناجون . يفقد الجلاد بنفس السيرورة فرديته بإذلاله كبرياء ضحيته . يكون السجين والسجان في العالم المعتقلي منسحبين من الانسانية ، وكل منهما في وضع مختلف ، لا بل متناقض.

تدمير الموت في الشعائر واللغة

يتمسك (ريتي بانه) فيما وراء شهادات المذابح والعذابات بالابلاغ عن اقامة الخمير الحمر لماكنة محو الذاكرة الفردية والذاكرة الجمعية على حد سواء . لقد دمروا عن قصد وبمنهجية كل ما يشكل جذور ثقافتنا ، والروابط الرمزية أو العلاقات العائلية والاجتماعية . دمروا المعابد

والمدارس وحتى حولوها الى مراكز احتجاز واستخدموا حطام تماثيل بوذا لرصف الشوارع ، بقمعهم شعائر ومعتقدات الأسلاف قطع الخمير الحمر خط تلاقي المقدس بالحياة اليومية . يعبر انتاج extreme عن نفسه بتدمير الموت في العبادات والعادات بقدر ما يعبر عن نفسه بهذا التدمير في اللغة الخميرية . كما يؤكد المحلل السياسي دييغو غارثيا رينوزو فإن الإزالة هو ((محو لفئات من البشرية على منحدري وجودها : منحدر الحياة ومنحدر الموت السرمديين (11))) . بمحوهم وإفنائهم كل حياة و ذاكرة ((قتلوا الموت)) والحالة هذه كما يصرح نات في S21 قائلا ((في مجتمع ليس فيه للموت قيمة لايمكن التقدم . في هذا المجتمع عندما يموت أحد ما تقام عادة مراسيم ، ويعمل الترميد (حرق جثمان المتوفي وجمع رماده – المترجم) ، ويحرق البخور ، ويوضع رماد الميت في ستوبة *Stupa* وتحيا المراسيم كل سنة . في تلك الفترة كانوا يقتلون ، فلم يعد للحياة قيمة ، كان هذا سلوكا مشينا (12))) .

في الواقع إن الشعائري الذي يحظى بأعظم الأحترام في كمبوديا – مع ذلك كان هو الأكثر تعرضا للإهانة من قبل الخمير الحمر – هو الذي يمنح الى الموتى لمساعدتهم على إعادة التجسد في حياة أفضل وعلى هذا الأساس يعرف الكمبوديون أن فئة معينة من هؤلاء الموتى لا تستطيع إنقاذها أية شعيرة مأتمية حتى أنهم يحرمونها من الجنازات التقليدية (13) ، هذه الفئة مكونة من أرواح المنتحرين والمقتولين والغارقين والنساء اللواتي توفين عذراوات أو وهن يضعن طفلا . لقد أنتج الخمير الحمر ، بقتلهم مليوني شخص في ظروف عنيفة ، مليوني (موت عنيف) ، يسمى هؤلاء الموتى Khmoc chaeuv (أموات نيئون Morts crus) عكس Khmoc chen (أموات ناضجون Morts cuits) الذين تقام لهم المآتم . إن أشباح الأموات النيئين ليس لها الحق بالترميد وتدفن دون موكب جنائزي بعيدا عن القرى لكي لاتستطيع أن تأتي لتتسلط على الأحياء . ما أن يصل عدد المرافقين القليل الى الحفرة حتى يهينوا الجثمان شفهيا ثم يوسعونه ضربا لكي يبطلوا الموت الأول (الموت العنيف) . الموت الثاني الذي لا يقل فظاعة يصبح طريقة لهزم السالب بالسالب . هؤلاء (الأموات النيئون) الذين بأمكانهم أن يسحروا الأحياء أو يميتونهم يمثلون فئة الأرواح البغيضة والمرهوبة أكثر من غيرها لا يستطيع أحد إبعادها إلا بالتعزيم .

قلب الخمير الحمر الأنظمة الرمزية والدينية بتطبيقهم في الواقع الشعائر المأتمية المخصصة للميتات العنيفة .. نقل الضحايا سرا وقتلهم أمام الحفر ودفنهم على عجل . لقد حل الموت العنيف محل الموت الطبيعي . لهذا السبب دون شك لا يمكن للمليونين الذين قتلهم (بول بوت) وحكومته أن يجدوا ملاذا بين الأموات ولابين الأحياء – إقتصر الحديث عن الابادة الجماعية في كتب التعليم الكمبودية على بضعة أسطر – !

لم يقتل الخمير الحمر أناسا أبرياء فقط بل سعوا أيضا الى تدمير التفكير الفردي بمهاجمتهم اللغة الخميرية التي تنحدر جذورها من اللغتين السنسكريتية والبالية . أستبدل التراث الشفاهي بآلة كاتبة بيروقراطية تماما كالاتصال بوساطة الآيديولوجيا (14) . يؤكد (فيكتور كلمبيرير) وهو يحلل لغة الرايخ الثالث أن ((بأمكان الكلمات أن تكون مثل جرعات صغيرة من الزرنيخ ، يبتلعها المرء دون أن ينتبه اليها ، تبدو وكأنها لا أثر لها ، وبعد قليل من الوقت يشعر المرء بالتأثير السام (15) .)) كذلك تصبح الكلمات سلاحا بفقدانها معانيها الاعتيادية . ضمن هذا المنظور فإن كلمة **Kamtech** التي غالبا ما نصادفها في سجلات **S21** هي غاية في الإبانة فهي لاتعني فعل (قتل أو إماتة) بل فعل (تدمير) أو (إفناء) أو (الإحالة الى تراب) . باستخدامهم **Kamtech** بدلا من (إماتة) يبتذل الخمير الحمر الموت ويجردون الضحية من انسانيته داعين كذلك الشبان الصغار لتنفيذ القتل . يستخدم الناس في اللغة التقليدية لمعنى الموت عموما كلمة **Slap** الأكثر حيادية والأقل إثارة ، ويمكن أيضا استعمال كلمة **Khuc** التي تعني فعل (تعفن) أو (تلف) أو (مات) كناية عن الجسد الذي يتعرض الى التلف . إن الدلالة هي أكثر من نظام أخلاقي أو اجتماعي . هكذا يفقد الموت في ظل نظام الخمير الحمر معناه ويفقد قيمته الرمزية .

((حتى فيما يخص الحيوانات لايتحدث الناس عن تدمير بل عن قتل . بإستعمال **Kamtech** أصبح الانسان ترابا ولم تبق له أية انسانية . أرى أن " التدمير " يمكن أن يتعلق باللحم أو بالجسم ولكن ليس بالروح . أنظروا ... كل شيئ هنا (16))) يبرهن نات وهو يعرض على الذين عذبوه كل الوثائق التي أنتجوها وكدسوها في **S21** أنه ((من المستحيل تدمير الناس كليا مادامت كلماتهم باقية . أرواحهم موجودة هناك (17))) . في الواقع أن الموت في الثقافة واللغة الكمبوديتين المتأثرتين عميقا بالبوذية لايفهم في أي وقت على أنه انحلال تام

أو إفناء . الموت في الايمان بإرتحال الكائن في حيوات متتالية يعني (موت – ولادة جديدة) حيث لايفنى أي شيئ حين يختفي كل شيئ .

عبر هذا الفهم للثقافة الكمبودية يمكننا أن نستوعب أو نقبل أفعالا معينة نستطيع تأويلها على أنها غامضة : تظهر سلسلة لقطات من (بوفانا ... تراجيديا كمبودية) يد (نات) على كتف سجانه السابق وهو يدعوه بأدب ولكن بحزم ليرى إن كانت رسومه تعبر بصدق عماعاناه السجناء . في S21 يمكن للصور الفوتوغرافية والأراشيف أن تنتقل من يد ليد ، من الجلادين الى الضحايا دون أن يثير هذا سخطا أو استنكارا . كما تؤكد (ماري–خوزيه موندزين) فإن سطوة وتفرد S21 يكمنان في ((النشر اللامعقول لغير المتوقع وللممكن بالذات في مركز المتعذر علاجه (.....). إن الواقع هنا مخصب Fécondé أو قابل للتخصيب بالممكن. الصورة الفوتوغرافية لاتشخص شيئا والرسم ليس أفضل حالا . كلاهما يعرض آثارا هشة تدور بين الأجساد ونظرات الأحياء (18))).

إن التأمل الذي قام بإدارته (ريتي بانه) ليس تأمل تأريخ مكرس للتصويب ، لتفسير الأفعال ، ولكنه تأريخ إفتتاح رمزي وسياسي يسعى الى تثبيت خط المشاركة بين الأموات والأحياء ، بين الضحايا والسجانين . إن أفلامه ووثائقياته تشق دربا الى معنى المحنة ، التي خرج منها الضحية حيا ، بتحويله التذكر الى ((عمل جنائزي (19))) . يرشح الفيلم نفسه لأن يكون بديلا لفضاءات سياسية غائبة . لايتحقق عمل الذاكرة إلا بتشاطر (العيش سويا) بين الناجين وغير الناجين في ظل تجربة حقيقة مابعد الوفاة هذه .

==

المصدر:

Europe, juin-juillet 2006

الهوامش :

1–ريتي بانه ((أنا المهندس المساح للذاكرة)) في مجلة كاييه دي سينما ، عدد 587 شباط 2004 ص 14 . . Cahiers du Cinéma, n° 587, février 2004, p. 14.

2- أنظر تحليلات ماريك سلينويسكي Marek Sliwinski (أبادة الخمير الحمر الجماعية .. تحليل ديموغرافي) . دار هارماتان ، باريس 1995, Le Génocide khmer rouge. Une analyse démographique L'Harmattan, Paris, 1995 و (التهجير والأبادة في كمبوديا .. نحو نظرية عامة للأباد ة الجماعية) . « Déportations et exterminations au Cambodge: pour une théorie générale du génocide » , Albin Michel, L'Harmattan, Paris, 1995 . في الحديث عن المعسكرات والتفكير في الأبادات الجماعية . تصدر تحت أشراف كاترين كوكيو Catherine Coquio, .

3- تحت تهديد الخمير الحمر بالانسحاب من المفاوضات ، وبدعم من الصين ، تم شطب كلمة génocide إبادة جماعية من اتفاقيات السلام في باريس عام 1991 . إستمر الخمير الحمر في شغل مقعد كمبوديا في الأمم المتحدة حتى عام 1993 .

4- ((الذي يميز جذريا الناجي من الأحياء الاعتياديين هو قلب أفقه الوجودي فما " يكون دلالة " على حياته موجود بشكل خاص خلفه وليس أمامه ، أفق يبتلعه دون توقف ، يدل على هذا واقع عدم التناسب بين العدد الكبير للذين ماتوا في المحنة والعدد القليل للذين نجوا منها)) هذا ماكتبه (آلان بروسا) في (مكان الناجين .. مقترب arendtienne) Revue d'histoire de la Shoah, n° 164, sept.-déc. 1998, p. 80.

5- ((مقابلة مع ريتي بانه)) « Dossier de presse S21. La machine de mort Khmer rouge », ARTE, 2003, p. 3.

6- ريتي بانه ((الكلام المؤفلم لإلحاق الهزيمة بالرعب)) Communications, n° 71, 2001, p. 379.

7- لأنه كان مسكونا بتأريخه المأساوي كرس ريتي بانه لهذا التأريخ فيلم (بوفانا.. مأساة كمبودية) 1996 . عند نهاية مقدمة الفيلم سجل اسمه الأول بالفرنسية على صورته الشخصية ليكسر الخاصية المنومة مغناطيسيا والمغفلة لمئات الآلاف من الصور الفوتوغرافية الموضوعة جنبا الى جنب .

8- ميز (أيف تيرنون) بقوة وبدقة بين الضحايا والسجانين ((في حالة أن المعاملة السيئة التي عومل بها الضحية لاتبررها معايير العقل فإنه دائما بريء . إنه ليس مذنبا إلا في مخيلة المجرم وهذه المخيلة هي التي يجب استكشافها . حتى لو حمل ضحيته جرما يعفيه هو ويصور مافعله به على أنه دفاع مشروع . حتى ولو وصل الأمر بضحيته الى التفكير في أنه لابد قد اقترف ذنبا أفضى به الى هذا المصير يبقى المجرم هو

المذنب لوحده)) ورد هذا في (معنى الكلمات ... من سيء الى أسوأ) Parler des camps, penser les génocides, op.

.cit., p. 103

9- إن صغر سن " الجلادين " هو أحد الخصائص النوعية للابادة الجماعية التي قام بها الخمير الحمر .

10- إستحوذ على الخمير الحمر الهوس بالسر على غرار الأنظمة الشمولية . كان القادة يتحركون ضمن نطاق السرية ويتوارون خلف Angkar وهو الأسم الذي حكم به الحزب الشيوعي كمبوديا منذ استيلائه على السلطة عام 1975 ، فضلا عن ذلك فإنهم كانوا يوقعون الأوامر والملاحظات والمنشورات بإسم شيفري ، فمثلا كان إسم (بول بوت) هو الرقم 87 . أنظر « Christophe Peschoux, Les « Nouveaux Khmers rouges, L'Harmattan, Paris, 1992, p. 70.

11- . Diego Garcia Reinoso, Le Psychanalyste sous la terreur, Vigneux, ,Matrice

.p. 175 ,1988

12- أنظر تسجيل (نات) في فيلم Rithy Panh in film S21, La Machine khmère rouge, Flammarion, Paris, 2003, p. 235-236.

13- نحيل الى أعمال (آنج شوليان) وخصوصا (فكرة الموت وفكرة الأرواح) في (الكائنات فوق الطبيعية في الديانة الشعبية الخميرية) Cedorek, Paris, 1986, p. 97-114.

14- وفقا لقول ريتي بانه ((عمل الخمير الحمر كما يعمل علماء الألسنيات . راحوا يستقصون أصل معنى الكلمة حتى أنهم أعادوا العمل بالخميرية القديمة التي لم نعد نستعملها في كمبوديا ولكن التايلنديين لازالوا يستعملونها (....) . إتبعت الآيديولوجية ثلاثة نماذج : لغة الثورة الفرنسية ، ولغة الثورة الثقافية الصينية وأخيرا الخميرية القديمة التي سمحت بربط المشروع الشمولي بميثولوجيا قومية)) مصدر مذكور سابقا (الكلام المؤفلم .....) in « La parole

filmée. Pour vaincre la terreur », op. cit., p. 386. ,

.15 Victor Klemperer, LTL la langue du III' Reich, traduit par Elisabeth Guillot, .Albin Michel, Paris, 1996, p. 40

16. Voir les transcriptions de Nath dans le film S21 in Rithy Panh, La Machine khmère rouge, op. cit., p. 236.

17. Ibid.

18. Marie-José Mondzain, « Photos souvenirs et cinéma mémoire », in Cahiers du Cinéma, n° 594, octobre 2004, p. 23.

19. Voir Laurie Laufer, « Les figures transférentielles, ou "mais que me veut le mort?" », in Champ psychosomatique, 2003, n° 32, p. 19-37.

=



أحد أفلام رومان كارمين الوثائقية عن الحرب الاهلية الاسبانية 1936-1939

جمالية الرعب لا وجود لها

بيير سورلان

=======

أردت الحديث عن الرعب وعن تصويره الفني. أنا أستخدم كلمة أشعر بأنها غير ملائمة ولكني لم أجد غيرها. ليس الرعب هو فقط المعاناة على أشدها، والمنازل الممحوة، والأطفال المقتولين، والجرحى المحرومين من الماء وهم يتعذبون دون أن يستطيع أحد إسعافهم، هو كل هذا ولكنه أيضا فقدان المعنى واليأس. إن الصراع العالمي، مع أنه غير إنساني أيضا، يجد مبرره في حقد الخصم، وفي نية الإخضاع أو عدم الرضوخ لها. توجد بالمقابل تجارب لا يوجد فيها للعنف معنى ويبدو وكأنه يجري لذاته بهدف التدمير فقط. ينضاف الى التمزق المادي والأخلاقي الشعور بالعجز، باليقين من أن المأساة ستستمر، وأن الظلم والقمع هما الأقوى، وليس من وسيلة للإفلات منهما.

إذا أخذنا برأي (ليفي–شتراوس) (1) فإن شعب الأنكا عرف هذا الرعب بعد تعذيب (آتاهوالبا) Atahualpa. (آخر ملوك شعب الأنكا ربما كانت ولادته في العام 1500 وقد قتله الأسبان المستعمرون في العام 1533 بعد أخذه رهينة برغم أنهم إستلموا فديته لكي لا يبقى ما يعيقهم عن نهب ثروات الأنكا– المترجم) لم ير الأنكا زعماءهم يذبحهم الإسبان، ومعابدهم تنهب، ومنازلهم تدمر فقط، ولم يخضعوا فقط لعمل السخرة الذي دمرهم ببطء، بل إن مفهومهم عن العالم هو الذي إستحال الى عدم أيضا. كان تناغم العالم بالنسبة اليهم يكمن في الثنائية، ووصول شعب مختلف عنهم بدا لهم إعلانا عن حقبة جديدة حيث كانت لعبة الإختلافات ستضمن رخاء الجميع، غير أن القادمين الجدد لم يفعلوا سوى التخريب والقتل فعم الظلامُ الكونَ فجأة.

عرفنا تفاصيل الغزو جيدا بفضل الإسبان الذين نشر بعضهم وقائع النهب والمذابح ولكنهم رحبوا بتوسع حكم الصليب. إن منطق الأحداث واضح تماما بالنسبة الى الغزاة. إكتسبت رؤية

سكان البلاد الأصليين شكلها فيما بعد بزمن طويل، بداية القرن السابع عشر، بكتابات فيليب غوامان بوما دي آيالا Felipe Guaman Poma de Ayala ، وتخطيطاته الفذة بشكل خاص (2). (أنكا) مؤسبَنون (مثقفون بالثقافة الإسبانية على وزن مأمركون ومفرنسون- المترجم)، ومعمدون (أدخلوا في الديانة المسيحية- المترجم)، ويكتبون باللغة الكستلانية (لغة الدولة الإسبانية الرسمية- المترجم). إن (بوما) المؤسبَن، المعمد، والكاتب باللغة الكاستلانية، يستذكر كارثة الغزو بمنظور مزدوج هو سياسة الخلاص المسيحية والإحسان الملكي. يرفض ويتأمل معا في مستقبل الأنكا المعمدين، ويضع أمله في تدخل مدريد لوضع نهاية للتعسف. لقد إستعاد التاريخ معنى ما بالنسبة إليه.

قد يبلغ الرعب أوجه حين لا يعود يوجد (لماذا)، و لا (ترقب للغد)، وتجربة الأنكا تفرض علينا أن نتعرف بشكل أفضل على (بَعْد) القلقة. يوجد ولا شك ثلاثة أنواع محددة من (بعد)، بدءا يوجد النوع المباشر، الفترة بين ضربتين، بين قنبلتين. و (بعد) آخر ينفتح في الغد عندما تكون المحنة قد إنتهت، و (بعد) ثالثة عندما تعود ذكرى المحنة بعد سنوات طويلة. والحالة هذه فإن بُعد العهد بالمحنة وحقيقة أنه لم يعد يوجد تهديد يكيفان وجهات النظر. تتسجل الكارثة الغابرة ضمن سياق، ونكتشف أصولا لها، مسارا، معنى، إنها تصبح قابلة لأن تروى. يبلّغ الذي نجا من الكارثة بما قُدِّر عليه أن يقاسيه، أو يديم الذين ورثوا حكاية ذاكرةً نُقلت إليهم ولكنها ليست ذاكرتهم، يتحدثون من خارجها وهم، ببسطهم لخيط الأحداث، يعطونها معنى. مهما تكون ذاكرة المعاناة نشطة فإنها لا تتميز بالرعب، بالمعنى الذي أقصده هنا من كلمة رعب. والنظرة الإستذكارية لا يمكن فصلها عن هدف جمالي، أو على الأقل، عن مسعى شكلي. لم يكن (بريمو ليفي) يكف عن ترديد أنه بذل جهدا كبيرا للعرض الضروري لكي يسمع المحنة بعد ذلك الذين لم يعيشوها، وأيضا، الذين عاشوها ونجوا منها. إن ذكريات معسكرات الموت، وكلها ذكريات مأساوية، ليست سواءا في إمكانية أن تُسمع، ونجاحها يعتمد على قوة الكتابة أكثر مما يعتمد على صدق الكاتب، وليس صدفة أنه من بين مئات الشهادات، المؤلمة جميعا، كانت شهادة بريمو ليفي من بين القلائل التي حظيت بإنتشار عالمي.

إن أعمال وأفلام ومسرحيات الغد، أو ما فوق الغد surlendemain ، تتسم بسمات تميزها عن ألـ (بَعد) الذي أريد التحدث عنه، وهو (بعد) المباشر. هذه الأعمال تجعل الحدث مفهوما،

وتفترض مستقبلا، وتحاول أن تفرض نفسها بمزاياها الشكلية. تطرح النتاجات المنبثقة من رحم القلق مشاكل أخرى لا حصر لها للتأمل في الرابطة بين الجمالي Esthetique والكارثة الإنسانية. كيف ندرك الإبداع إذا كنا مقتنعين بأن الألم والإذلال لا يمكن معالجتهما، وأنهما لن يتوقفا إلا بالموت، وأننا لن نجد لهما معنى أبدا؟ هل الأمر يتعلق بالتمسك بحديث وسط العدم؟ بالرغبة في منع النسيان من أن يترسخ؟ أم هو الإستمرار في القيام بعمل نجيده لأنه الوسيلة الوحيدة للبقاء أحياء؟

مهما كان الجواب الذي نتوقف عنده فإننا نستبعد فكرة أن الشاهد يسعى لخلق عمل فني. ربما يوجد مشروع لدى الذي يكتب أو يرسم، ولكن ما يفوت القصد الجمالي هو ما نسمعه عادة. بأي حق نتحدث عنه إنطلاقا من مكاننا كمراقبين، غرباء عن هذه التعاسة التي هي ليست تعاستنا ونصادفها بعد الضربة، بعد أن إختفى الضحايا أو أفلحوا في البقاء أحياء؟ ماذا يمكن أن يقال عن ما نعتبره عملا فنيا ولكنه لم يولد بهذه الصفة، ويصرخ فينا بأن الوجود، في لحظة معينة، أصبح لا يطاق؟ إننا، بحكم ما يفرضه علينا دورنا كنقاد، نلقي الضوء على تناقض يتعلق مباشرة بالتنظير الجمالي. إن الشكوى المباح بها لنا من وسط المعاناة لها أثر، تعيد غمرنا بالمأساة كما عيشت، تنقل إلينا ألما أصليا يميل كل شكل سردي بالعكس الى محوه. ولكن بينما يتوجب علينا تلقي هذه الصرخة كما هي نتساءل بأية وظيفة معيارية نستطيع تقييمها، والحكم على طبيعتها المُلِحَّة، وعلى قوتها، وعلى "قيمتها"؟ مع ذلك فكل الصرخات ليست متشابهة. الى أي جانب من النجاح الشكلي نقف لنسوغ الصدى الذي لاقته معاناة؟ هل علينا أن نعامل الشهادة كعمل فني مجازفين بوضعها على مسافة؟ أم يتوجب بالعكس غض النظر عن الأسلوب للنفاذ الى اليأس بشكل أفضل؟ بتعبير آخر... هل لا توجد جمالية مطلقا.. أم أنها جمالية مع ذلك أو هي جمالية أخرى؟

أريد التحدث عن ألـ (بعد) المباشر، وربما تساءل متسائل لماذا بدأت بالحديث عن (بوما دي آيالا) الذي (بعد)ه بعيد جدا عن الحدث. لأن بوما، فيما يخص ما لا أرغب في التوقف عنده كثيرا، يلزمنا بطرح منهجيتين متقدمتين. إن نظرية ليفي-شتراوس هي بنية ثقافية تساعد على تأمل حالة الأنكا، ولكنها لا تخبرنا كيف عاشوا الكارثة. ألـ (بعد) مثقل بالمجازفة بالتحريف، وعلينا أن نقترب منه بحكمة، متسائلين هل نمتلك الأدوات اللازمة لإدراك مدلول صرخات

اليأس عند أصحابها وعند سامعيها. الشهادات المباشرة عديدة، ولكن ما أن تساءلت أي عمل أستطيع تناوله حتى رأيت الحقل يضيق ضيقا دراماتيكيا، ورأيت أنه لا يحق لي أن أقول شيئا خارج عالم الأطلسي.

نقطة أخرى مهمة... هل لعمل بوما علاقة بالجمالية؟ يؤكد البعض أن بحثه ركيك، عاجز عن تركيز الثيمة، وتفاصيله متواضعة، فيما أفتتن البعض الآخر بما رآه عبقرية معبرة لم تلجأ الى زخرف الرسم الكلاسيكي. لا أرى في هذين الحكمين سوى تقرير (سيئ) أو (جيد) إنطلاقا من معاييرنا المعتادة في الحكم. كل ما نفلح في فعله هو تطبيق نماذج مصنوعة في بيئتنا الثقافية على عوالم أخرى.



لوحة من سلسلة ويلات الحرب للرسام الاسباني غويا

قادني إحتراس مزدوج إزاء السياق وإزاء فكرة الفني الى عمل مقابلة لأعمال (غويا) **Goya** الذي تصدى بسلسلته (ويلات الحرب) **Desastres de la guerra** وكذلك بلوحاته (الثاني من آيار) **Dos de mayo** و(الثالث من آيار) **Tres de mayo** للصراع الشنيع الذي جره غزو جيش نابليون لإسبانيا، بأعمال السينمائي السوفييتي (رومان كارمين) **Roman Karmen** الذي صور الحرب الأهلية الإسبانية من المعسكر الجمهوري.

إن المقارنة بينهما توحي إلي بما يجعل الرجلين متعارضين ومتوافقين في آن معا. كلاهما معروف جدا حين شاركا، غويا في بداية الحرب الأهلية، و كارمين في نهاية الحرب الأهلية الغاية في الطول والتي مزقت إسبانيا عبر 130 عاما. كان غويا في وقت الغزو الفرنسي مشهورا، وأكاديميا، ورسام البلاط الأول، ويتقاضى راتبا من الملك، ولوحاته حديث البلاط وأهل المدينة. أما كارمين فهو المقرب من ستالين، وشخصية رسمية، مكلف بالإحتفاء بإنجازات النظام. كلاهما، وهما على ثقة من مستقبلهما الشخصي، من النوع الذي سنسميه إختصارا "العقول التقدمية"، **Illustrado**، فغويا رجل من رجالات التنوير تابع بإهتمام مراحل الثورة الفرنسية، وقد نجح في بيع مجموعة المنقوشات جملة وهي (النزوات) **Caprichos** المنتهية في العام 1797 والمشتملة على هجمات عنيفة ضد رجال الدين والإمتيازات. كان يمكن لغويا خلال بضعة أعوام أن يثق بأن إسبانيا، الملهمة بالمثال الفرنسي، في طريقها للتخلص من النظام القديم. أما كارمين فقد كان مصطفا مع البلشفية منذ فترة الحرب الأهلية، وقد صور عمليات الجيش الأحمر، وفي سنوات الثلاثينيات أخرج سلسلة أفلام وثائقية حماسية عن الخطط الخمسية. حط الرحال في صيف 1936 في مدريد والغاية كانت أن يقدم للعالم صورة شعب معبأ يقوم بثورة إشتراكية ساحقا التحالف بين رجال الدين والعسكر.

كان للتأريخ معنى بالنسبة الى غويا كما بالنسبة الى كارمين، كان يسير بخطى حثيثة نحو تحرير البشر وتحقيق التقدم. إن نهاية أوهامهما كانت أكثر إيلاما لهما خصوصا أن إنتصار خصومهما إقترن بعودة قاسية الى الخلف. عبأ رجال الدين الجماهير الشعبية ضد الجيوش الإمبريالية النهابة والمعذِّبة أكثر من كونها إصلاحية. عاش غويا سنوات الإحتلال الفرنسي الأربع في ظروف مادية ونفسية غاية في القساوة، وهو موقن بأن الغزاة سيطردهم الأقل ظلامية منهم، لكن هؤلاء فرضوا فيما بعد عودة قاسية. سرعان ما قدر كارمين، وقد جاء

ليصور المعركة الظافرة، بأن الشعب عاجز في مواجهة جيش محترف ممكنن، وأن الحرب ستنتهي بمحو المدن وموت الأطفال. لقد تزامنت الهزيمة، عند هذا وذاك، بتشوش علامات الطريق الذي كان واضح المعالم، فالإنتصاران اللذان كانا يمثلان إستجابة لآمالهما لم يفعلا سوى تدعيم النظام القديم.

إن كان الرجلان قد شعر كلاهما بالإحباط العميق نفسه فإن موقفيهما إزاء المأساة كانا مختلفين. لقد شهد غويا خراب بلده دون أن تكون لديه وسيلة للبحث عن ملاذ في مكان آخر، أما كارمين فقد كان غريبا عابرا. ما أن إتضحت خسارة القضية الجمهورية حتى تم إرساله الى الصين حيث رأوا في موسكو بأن للشيوعية هناك فرصا في البقاء. كان كارمين مناضلا يعلق آماله على الحزب، وسينمائيا تظل الأولوية عنده للإعلام، حتى وإن كانت الهزيمة تبدو قريبة. علينا أن نأخذ بنظر الإعتبار مشتركات ومفترقات ونحن نحاول أن نفهم كيف تصرفا إزاء الصدمة.

لقد تفوق على كارمين سينمائيون آخرون أكثر منه إبداعا في التنظير وأكثر إهتماما بإمكانيات السينما التعبيرية من الإهتمام بجانبها الوثائقي، وأقل منه إرتباطا بالسلطة. لقد طوت الإعتبارات الآيديولوجية أصالته الأسلوبية المبكرة في عالم النسيان منذ زمن طويل. ريبورتاجاته عن الجيش الأحمر، بإضاءاتها غير المباشرة التي توحد الأفراد مع بعضهم البعض، وببانوراميتها المتأنية المعلَّمة بالوقفات التي تكشف عن قيمة إشارة، أو صرخة، أو نظرة، تدشن أسلوب تصوير القوات الثورية التي تبناها بالتزامن معه، أو حتى بعده، بودوفكين وآيزنشتاين. لم يكن كارمين جدليا، لم يكن يسعى لضربات صورية لكي يفرض الأثر، كانت السينما عنده وسيلة للإمساك بالتاريخ، بالأفعال، بكشفه عن ممثلي هذا التاريخ عبر ملاحظة مهتمة بالوجوه والمواقف، لقطات مقربة لأجسام منحنية، وقبضات محكمة، ووجوه متيقظة لا تخلو منها أعمال السينمائيين السوفييت الآخرين. لكن هذه اللقطات تتسجل في لقطة كلية للحشود المناضلة بأشكالها المميزة التي تفيد التعبير عن إلتحام الجماعة أو حماسها. إن كارمين نفسه يلتصق بالثابت، ويهدف بدرجة أقل الى الشرح أو إعطاء الحكم الذي يميز الإستمرارية. كان، لكي يوحي بالقوة والدوام، يبني لقطاته بدقة يندر وجودها عند الوثائقي. إن السينمائيين الآخرين، ولو أنهم لا يهملون ضبط الصورة و لا يتركونها للصدفة، لم يكونوا

يولون الأهمية الكبيرة التي كان يوليها هو. كان كارمين فضلا عن ذلك واعيا للمكان المحيط بوصفه أداة تسمح بتوجيه نظر المشاهد الى الجزء الجوهري عنده، الى الفرد أو الجماعة التي يريد أن يسلط عليها الضوء. إن تنظيم الحيز، مواضع الأشخاص، عمق الكادر، تحظى بأهميتها كلها لأنها تقوي إنطباع المشاهد عن الطاقة الديناميكية التي يجهد المخرج كارمين في خلقها.

كان هذا السينمائي يخفي، خلف الخفة الواضحة لتصوير مرتجل يوما بعد يوم بعدة خفيفة للغاية، عملا تحضيريا طويلا، تعليمات دقيقة، إعادات مفروضة على الذين يتوجه لتصويرهم، إخراج في مكان، حيث بعض المشاهد ملتقطة بواقعية، يُدخل على المشهد علامة خيالية، دون أن ينسى القصد الأساسي أبدا. إن إيقاعه الزمني، بالمقارنة مع إيقاع سينمائي معاصر، يبدو بطيئا ربما. كان كارمين يطيل في تصويره ولا يتردد، لأجل إطالته، في أن يمط أشكاله المتناوبة، بمونتاج سريع، متنافر، مستخدما لقاءات مفاجئة، ولتنشيط الفضول يميل الى تنبيه متواصل، الى نوع من خلق مواجهة قسرية بين من يعرفون أنهم يُصوَّرون وبين من يشاهدون. كان الإلحاح يسمح له بإبراز قدرة خفية لمقاومة الزمن.

شرع منذ وصوله الى إسبانيا بالتصوير في الثكنات، وفي الجبهة، وحول مدريد التي كان يجري التحضير فيها للمقاومة، لكي يبرز تصميم شعب في طريقه لخلق جيش منتصر من لا شيئ. تابع كارمين، خلال صيف 1936، تنفيذ العمل الذي لم ينقطع عنه منذ أربعة عشر عاما. تأقلم سريعا مع المناظر الطبيعية، ومع الناس، عرف كيف يكتشف الصورة التي تناسبه وإكتشف، حول العاصمة، زوايا التصوير التي سوف تمجد المقاومة الشعبية، لكن مسعاه وأسلوبه لم يتغيرا. هذا إختلاف آخر مهم عن غويا الذي بدأ في السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر، على هامش البورتريهات التي يخصص لها وقته الأساسي، بحفر سلسلة رسومه المطبوعة والتي سماها فيما بعد (النزوات). في حين أن البورتريهات تجمع التعبيرية القوية للوجه بمعالجة الكتل الكبيرة في باقي اللوحة فإن المحفورات تميزت بتناول جديد للشخوص، وخطوط الجسم، والملابس، والوجوه حيث ركز عليها بعناية وأُبرزت على خلفية مشغولة بالتفصيل. يبدو أن غويا كان منشدا الى التضاد الذي يمكنه الحصول عليه دون أن يستعمل ألوانا. تحمل (النزوات) طابع تجريب متقد العاطفة، الأزميل والحفر المائي يمنحان

تأثيرات للتصوير المائي يصعب الحصول عليها بالريشة، يسمحان بتحديد دقيق لمناطق تحبير مختلفة، ويسمحان بتحقيق تعارض قوي بين الأسود الداكن والأبيض الناصع، ومضاعفة لا نهائية لظلال ألوان رمادية بالغة الدقة.

إن المحفورات، وهي مبنية بقوة، تدهشنا بأشكالها البسيطة، ونتبين فيها فورا بضعة خطوط مرشدة، هي نوع من معمار قوي وخشن. نرى، بتدقيق النظر، كيف أن التعارضات البسيطة في ظاهرها توافق إشتغالا دقيقا على الأجزاء المظللة. التعارضات المعلَّمة، وتقاطعات الخطوط خدعة وظفها الرسام ليضلل جمهوره. يتعب الزائر المتعجل بسرعة من تشكيل درامي مرة وساخر مرة أخرى، ولكنه دائما ملغز، بأساطير مضطربة، ولكن بحدود بالغة الوضوح. يتطلب الأمر صبرا طويلا لإدراك التوازنات والتحولات من محفورة لأخرى، ولتمييز البورتريهات من الكاريكاتيرات، ولرؤية كيف أن ثوبا، ومعطفا، وساقا، وهي محددة في هيئتها، تتبادل فيما بينها بسلاسة ظلال الألوان التي خص بها كل واحد منها. إمرأة مقلوبة الرأس حملها ما يحتمل أن يكونا رجلين. هل هو مشهد إغتصاب أم جرح أم جنازة؟

يبقى المشهد، مهما حاولنا، قليل الوضوح، ومن الأفضل لنا أن نتوقف عند معالجته العجيبة والساخرة، عند اللعبة المنظورية التي لا تظهر لنا سوى إنسان واحد ربما، عند سخرية أقدام شاخصة في الهواء، عند لغز وجوه لا يمكن تبينها، عند لعبة ألوان رمادية تجسيمية بالغة الإتقان، هنا بتحبير خفيف، وهناك بتظليل دقيق للغاية، وفي مكان آخر بندبات صغيرة من البياض على السواد. إن (النزوات) كانت تسلية، تحديا ثلاثيا للمجتمع الكهنوتي، بالمعنى العام وبمفهوم الرسم.

إنصرف غويا، بعد هذه المحاولة، عن الحفر طوال عقد حتى العام 1808. أصبح حصرا هو رسام الصور الشخصية ذا الحظوة في مدريد، وتعود الى هذه الفترة رسوم (كارلوس الرابع وعائلته)، ولوحتي آيار، ورسوم ماريا–لويزا الشخصية، و Godoyغودوي. إستمر الرسام بعد الغزو الفرنسي ببيع الرسوم الى الأغنياء ولكنه، بموازاة هذا، إنصرف الى الرسم المطبوع. إن السلسلة الوقائعية لـ (ويلات الحرب) ليست معروفة كما تستحق، وكما يبدو، أنه بدأ بها إثناء الإحتلال، ربما منذ العام 1809، وأنهاها بعد مغادرة الفرنسيين. نميز فيها بوضوح كاف أربع مجاميع. بعض التخطيطات تعاملت مع وقائع محددة كان غويا شاهدا عليها، أو رويت

له، تتعلق من جانب بأعمال تخريب وجثث شاهدها الرسام إثناء رحلته الى (سارقوسه) في تشرين الأول 1808 غداة الحصار الأول للمدينة. ومن جانب آخر تتعلق بالمذبحة التي قام بها الفرنسيون لسكان مدينة (شينشون) إنتقاما لمقتل أحدهم. تستذكر المجموعة الثانية، دون إحالة محددة، مشاهد نموذجية كالتي يمكن لأي واحد تخيلها من وحي القصص الشائعة آنذاك في مدريد. تخص السلسلة الثالثة أحداث شتاء 1811-1812 الرهيب الذي مات خلاله المئات جوعا أو بردا في عاصمة مقطوعة عما حولها. رسم غويا هنا بسرعة مشاهد رآها عند منزله رسما مباشرا. وأخيرا عشرة تخطيطات ، تالية للحرب، ترمز كذلك للصراع ونتائجه. وإذا ما أضفنا لهذا المجموع (الثاني من آيار) و (الثالث من آيار) المرسومتين في العام 1814 عندما مضى على تحرير إسبانيا 18 شهرا، يكون عندنا عملان تصويريان حاضران أحدهما يحيلنا الى (ما بعد) المباشر، والآخر الى (ما بعد) الغداة ويعبر أحدهما عن رد الفعل المباشر على الرعب، والآخر يقف على مسافة منه.

يدهشنا من أول نظرة الفرق الواضح ما بين (النزوات) وأعمال الـ (ما بعد) المباشر. إن تخطيطات (النزوات) ليس لها ثيمة محددة، هي ملغزة، مفاجئة، ساخرة، تعرض نفسها كأحجية مطروحة للعقول المتطلعة بخلاف الغالبية العظمى من (ويلات الحرب) التي تتيح لنا رؤية عنف منفلت أو عقابيل هذا العنف. ضربات متبادلة، أذرع مرفوعة، أجساد مخرقة، دامية، مقطعة، نساء مغتصبات، رجال دين مذبوحون، أكوام من الجثث، أموات مجردون من ثيابهم وقد ربطوا سوية، مناظر الرعب نفسها تتكرر كناية عن مذبحة واسعة ولانهاية لها. تغرق مشاهد المحفورات في الفظاعة، إنها يوميات الجحيم الذي يعبر بها رسامها عن فقدان جذري للمعنى، وعن الحقد، والضراوة التي تتغذى من نفسها في سلسلة غامضة من الأفعال اللاإنسانية. إن (النزوات) برغم غموضها تنطوي على حكم سياسي وأخلاقي، أفراد من الطبقة الدينية، ومتملقون، وعسكر يتخذون وضعيات غامضة سخيفة. أما (الويلات) فلا تسعى الى الفصل بين المعسكرين، تستقر خارج كل موقف، الجميع فيها جلادون وضحايا، نهابون ومنهوبون، رهبان يسقطون تحت ضربات الجنود، تسلب منهم وسائل عبادتهم. الفرنسيون يعذبون ويقتلون ولكن الذي يقع منهم بأيدي الثائرين يقاسي مصيرا مشابها، وحشية معممة، تجرد المعارك من كل مغزى، تحولها الى معارك بين وحوش ضارية.



لوحة الثالث من مايو للرسام الاسباني غويا

*

بعض اللوحات تبدو وكأنها حفرت مباشرة، دون مخطط مسبق، الشخوص فيها ثقيلة، لا تناسب بينها، كما لو أن غويا، في لحظة هياج، حفر بعناد ثم ترك العمل غير منته. لكن هذا الخَرَق الظاهر كان إراديا، فبخلاف (النزوات) حيث لم يهمل الفنان أي تفصيل، أعطت (الويلات) حيزا واسعا للمخطط الإجمالي، للأشكال غير المحققة، للملامح غير المنجزة. إرتكزت فيها قوة التعبير على شكل مركزي، جسد معذب، أو كومة جثث، فيما أختزلت الخلفية الى ظل مدينة، أثر سور، خيال جندي. الألوان البيض لامعة فوق ألوان سود شرسة، والتنويعات اللانهائية للرمادي والتي تجعله ملغزا وعلى قدر من المكر بحيث تلاشت (النزوات) في

(الويلات) . لم يعد غويا يدعو جمهوره للتوقف عند ظلال الألوان بل يفرض عليه، صفحة بعد أخرى، مشاهد مرعبة. يظهر أثر (النزوات) لفترة قصيرة في بناء بضع محفورات مبنية هندسيا، في الظل الذي يمنح بروزه لوجه، أو في تضاد قميص أبيض وسروال أسود، لكن في أعمال الـ(ما بعد) المباشر هجر غويا الأبحاث التي أجراها سابقا، وأخلى التهكم المرسوم بنصف لُوَيْن مكانه للحداد والإحباط.

إن (ما بعد الغد) أسهل تشخيصا. نلحظ هنا إتجاهين، واحد رسمي، هو إتجاه اللوحات المنفذة في العام 1814 تلبية لطلب مجلس الوصاية، والإتجاه الآخر خاص بالسلسلة التي تضم (الويلات). إن كانت لوحتا 1814 تحتفي أيضا ببطولة شعب مدريد فإنها مختلفة أسلوبيا. لوحة (الثاني من آيار) واقعية وحكائية. تطويق الثوار للفرسان الفرنسيين، والحصان الجريح، وحامل السيف الذي يحاول الإفلات، كل هذه تعيد الى الذاكرة القصص التي إنتشرت في المدينة خلال فترة الإحتلال الفرنسي كلها. أما (الثالث من آيار) فهي على العكس رمزية رمزا خالصا! إن غويا، بعيدا عن محاولة إعادة إنشاء أحداث مذبحةٍ أقترفت على عجل، وسط الفوضى، في مواجهة بين الظل والضوء، يصور الفرنسيين ككتلة ثقيلة من البزات، دون وجوه، وهي هيئة وظفها لأول مرة في (الويلات) يجعل فيها الإسبان العزل نموذجا لأهل مدريد كلهم، حيث يصطفون جنبا الى جنب بصرخة غضب وهلع واحدة.. الراهب، والعامل، والبائع الجوال، والفلاح، وبخلاف (الويلات) التي تكشف، تحت وطأة الإحتلال، عن أعمال العنف كلها، فإن اللوحات تحكي ملحمة، تلعن الإجتياح الفرنسي، وتمجد إنتفاضة الوطنيين. التكريس الديني في لوحة (الثالث من آيار) يثير دهشتنا، فالشخصية الرئيسية، وهو جسور عظيم، بقميص أبيض، يمد يده كمسيح، ولكي لا نكون متوهمين هنا في تشبيهنا، فإننا نلاحظ أن يده المبسوطة تجعلنا نرى علامات مسامير كمسامير الصلب. قصد اللوحة هو مسايرة سيطرة رجال الدين على الساحة والجو المعادي للفرنسيين. هل تعبر هذه اللوحة عن قناعات الرسام؟

إن الجزء الأخير من سلسلة (الويلات) له صدى مختلف آخر. يلجأ الفنان هنا الى الترميز ولكن بإسلوب لوني غريب عن أسلوب (النزوات) فالمنحوتات معتمة بشكل منهجي، سوادها غير لامع، أو جوها مغم رمادي، الشخصيات تضيع في الضباب أو تتفتت في الخلفية دون بروز، حيوانات كابوسية، كائنات بشرية بلا شكل محدد منهمكة في ممارسات غامضة. إن

التخطيط الأقل غموضا من بينها يظهر مجمع أساقفة ورهبان يدخلون الحقيقة **vérité** فيما العدالة تحتجب. السلسلة تستحضر الكوارث التي تسببها الحرب، وبعد فوات الأوان يقترح تأويلا: الكفاح ضد الغزاة لم يفعل سوى التعجيل بإرساء النظام السابق. إن وجهتي النظر المقترحتين في السنوات اللاحقة لا تتطابقان إذن. يمكننا أن نتساءل عن إحتمال إنتهازية في موقف غويا الذي يجاري، في لوحات حسب الطلب، المزاج السائد، وإذا ما قيمنا جماليتها فإن الحصيلة ستكون ضئيلة. التناقض المثير للإهتمام يوجد في مكان آخر. في ما (بعد) الغد، تجد الأحداث، بلوحات مثل لوحات (الويلات) الأخيرة، منطقا لها. هذا المنطق هو أنه خلال السنوات السود لم يكن يكتسب دلالة تأريخية سوى الفوضى واليأس. هنا بالعكس يتجنب غويا صعقة المعنى التي ضربته إثناء الحرب دون العودة، مع ذلك، الى أسلوبه السابق. مجموعتاه الجديدتان في فن المحفورات (مصارعة الثيران) **Touromaquia** و (هراء) **Disparates** لا تنتظمان مع (النزوات)، إنهما تلبثان في أوضاع غير مستقرة، ما بين رمادي محايد وسواد (النزوات) الشاحب، فيما تدفع (اللوحات السوداء) **Pintrus negras** الى النهاية القصوى الأبحاثَ في الظل والظلمة التي قام بها الرسام في (الثالث من آيار).



من اللوحات السوداء لغويا

*

إن غويا، سواء في أعماله التي نفذها بطلب أو محفوراته التي لم يكرسها للنشر (نفذها لتزيين منزله الخاص– المترجم)، جهد في إعطاء محصلة عامة عن المحن التي مرت بها إسبانيا. هل أراد بتفضيله التوجهات الجمالية، الفردية الصرف، على إتخاذ المواقف الأيديولوجية، الموجهة حسب الطلب، وذات البنية الإجتماعية، أن يضع الماضي ضمن منظوره الخاص؟ لا يمكننا الإجابة إنطلاقا من حالة واحدة، ولكن لابد من طرح السؤال ضمن تأمل في كتابة الـ(ما بعد). إن النقطة الوحيدة الواضحة تماما، فيما يخص غويا، هي التشتت الأسلوبي المرتبط بالعبور القاسي، من التفاؤل بالإصلاح الى رعب الحرب، فالمرسومة تحت وطأة إنفعال (الويلات) لا يمكن أن يكون لها التأني الذي حظيت به (النزوات).

تنضم هنا تجربة كارمين الى تجربة غويا فالإثنان، اللذان إعتادا تهيئة عملهما بدقة، داهمتهما الظروف. لم يكن كارمين يصور سوى إنتصارات يخرجها بوصفها مواجهات ظافرة مع الخصم. إن عمليات قصف مدريد وبرشلونة التي إكتسبت رأسا صفة دراماتيكية، لم تترك له أية فرصة لإدارة خلفيات لقطاته، والإعتناء بكوادره، أو تمكنه من لقطات من زوايا متقابلة، ولم يعد لديه سوى تكنيك وحيد نافع، وهو التركيز على الأشخاص ومتابعتهم من أقرب مسافة ممكنة. لم يكن كارمين هو الوحيد الذي صور غارات جوية، والمكتبات السينمائية مليئة بلقطات أخذت بين عامي 1934 و 1945، مع ذلك يمكن التعرف بسهولة على الصور التي إلتقطها سينمائيون سوفييت، فهي لا تعطي المشهد حقه، تمر سريعا على الأشلاء والأنقاض، وعلى كل ما يلفت الى كارثة مادية لإبراز الأفراد وردود أفعالهم. كان كارمين يمتلك جرأتان.. الأولى هي التصوير تحت القصف. يتخذ السينمائي مكانا له، عندما تنطلق صافرة الإنذار، عند مدخل مترو، أو وسط الشارع، وبسرعة مدهشة ينطلق مصورا تصويرا بانوراميا خلف مجموعة هاربين، ثم ودون مرحلة إنتقالية، يغادر الى المؤخرة مع مدنيين آخرين مرعوبين. جرأته الثانية هي إنعدام حيائه إزاء الحزن، فالقليل جدا من السينمائيين آنذاك كانوا يجرؤون على الوقوف في الصف الأول في حشد لا يزال تحت الصدمة ويأخذ لقطة واسعة للجرحى المدميين ولدموع من هم قربهم. لقد أخلى البطء المدروس المميز لمونتاجات سابقة، وتماسك بنية العمل، مكانهما للسرعة والمفاجأة. إن الريبورتاجات عن عمليات القصف لا تصف سلوكيات بل تعبر عن العجلة والقلق.

حاولت، وأنا أتحدث عن رجلين علقا داخل الرعب(معاناة مستديمة وضياع المعنى) أن أبين أن المحنة كانت في صلب تأمل أسلوبي محدد عند هذا وذاك. كان علي لهذا أن أقيم معايير شكلية يفترض إستخدامها تقييما باردا لصور مشتعلة. لا نستطيع تقييم وقوع فنان في ورطةِ حدثٍ متطرف دون الأخذ بنظر الإعتبار الإضطرابات التي تدخلت في عمله. إن الأسلوب السابق للرسام أو السينمائي والذي يفترض عناية فائقة والوقوف على مسافة من المواضيع وسخرية معينة لا تسمح بإنفعال إزاء حالة دراماتيكية تكشف خاصية الـ (بعد) المباشر، وتميزه عن الـ (بعد) الأكثر بعدا، هذه الخاصية هي أن الرعب لا يمكن إستحضاره في العمل إلا ضمن حالة طارئة، ولكن السرعة العظيمة، وعنف الشكل (لتبيان عنف المضامين) سيكون أقل وضوحا بكثير إن لم نجري مقارنة.

كان غويا وكارمين قبل الكارثة يحملان في أعمالهما حكما على زمنهما. الأول كان ينتقد التمييز والثاني يبرز كفاح البروليتاريا. هنا يوجد أيضا تحول يمكن تبينه، إنتقاد الأول أو نشوة الثاني تحل محلهما الشفقة المؤلمة، ومع ذلك ليس ضروريا أن نقارن بين (القَبْل) و (البَعْد) لنكتشف عند غويا إدانة لكل قسوة، سواء كانت هي قسوة الإسبانيين أو قسوة الفرنسيين، أو لنلحظ الإهتمام الذي يوليه كارمين للأكثر ضعفا، وكبار السن، والأطفال، والمدنيين عموما. التحليل في هذا المستوى لا يخدم غرضنا ويحول بيننا وبين الرؤية والتشاطر. إن فصل المضمون عن الشكل عملية مقيتة إعتدنا على رفضها ولكن إزاء شهادة عن الرعب ألا يكون تجنبها مستحيلا؟

سيمكننا هذا الفصل من التوجه نحو جواب على مشكلة كتابة الحدث الجلل توجها متزنا. كان لغويا وكارمين في أعمالهما السابقة للكارثة مشروع فني، كان البحث الأسلوبي جزءا لا يتجزأ مما كانا يريدان التعبير عنه. الجمالي، في هذه الحالة، أداة تقييم يتعذر إستبدالها. بالمقابل فإنه خلال الحرب تصرف الرجلان بسرعة وعفوية. كانت مهنتهما مفيدة لهما، تسمح لغويا أن يعمل بدقة وقوة، ولكارمين أن يكون أكثر قربا من الضحايا، ولكنها ليست سوى أداة. يصبح المقترب الجمالي عندها ثانويا، وعليه ان يخلي مكانه للغيرية ويسهل لنا فهم لماذا هذا الرسام، وهذا السينمائي، نجحا في أن يجعلا الجمهور يضطرب.

بهذا الحل نجازف في أن نصرف النظر عن النقاش حول الوظيفة الإجتماعية للجمالي. غويا وكارمين اليوم معروفان كفنانين، كل من مستواه، ولكن تكريسهما هو أيضا تم دفنه على نحو ما. ربما نوى غويا أن ينشر (الويلات) إثناء ما يسميه الإسبان El constitucional trienio اسنوات الثلاث التي فرض فيها الليبراليون على الملك دستورا. على كل حال لقد جعلها على شكل ألبوم بعنوان (النتائج الحاسمة للحرب الدامية ضد بونابرت). كان العنوان واضحا تماما، إنه يتهم نابليون وحده وليس الفرنسيين كلهم. في إسبانيا التي لم تغفر الإحتلال كانت العنوان بهذا المعنى غير مقبول. ظلت المجموعة داخل صناديق كارتونية في أكاديمية سان فرناندو حتى العام 1863. في هذا التاريخ كان غويا قد أصبح قيمة عالمية تحتفي برسم شاب، وكان يمكن لظهور المحفورات أن يعيد إطلاق إهتمام الجمهور، ولكن لم يكن جائزا له أن يغيظ نابليون الثالث ولا أن يجتر الماضي المزعج. إبتكرت الأكاديمية عنوانا حياديا من وحي عمل جاك كالو هو (ويلات الحرب) وبهذا العنوان تحول غويا الى مزدر لكل الحروب، وقد قلل الإعجاب بموهبته من معطى شهادته المرعبة. هنا يسمح التقييم الجمالي الموجه أن يسد الطريق على مأساة يتمنى مجموع الفرنسيين والنخب الإسبانية التي تقود البلد أن ينساها الناس.

جابت أفلام كارمين العالم في العام 1937، وأثارت قدرا من الإنفعال، ولكن الرأي العام المشغول بهموم أخرى أدار وجهه سريعا عن إسبانيا. خففت إسبانيا، الدائرة في الفلك الأميركي، في بداية الستينيات من المظاهر الديكتاتورية لجذب السواح وللدخول في مفاوضات مع الجماعة الإقتصادية الأوربية CEE . أحد الأسلحة التي أستخدمت ضد هذا مسعى المراضاة هذا كان هو فيلم فردريك روسيف (الموت في مدريد) الذي كانت أفضل مشاهده في الحقيقة هي المشاهد التي صورها كارمين وقد أدخلت في الفيلم دون الإشارة إليه. التمثيل والمعطى، من التعبئة الحماسية للشعب الى مذبحة الأبرياء العزل، لم يكونا بوصفهما بناء السينمائي بل توليفا للحقيقة، حولا المعسكر الجمهوري الى رمز إنسانية متآخية ضحية للعسكرتاريا. إن تصوير مدريد على إنها في حالة دفاع عن النفس هو سلوك ذو دلالة، والتوظيف المناسب لصور كارمين يعطي إحساسا بأن سكان مدريد قد تعبئوا عفويا، دون قادة، دون ضباط، وإبتكروا الحرب الشعبية. لم تقلل الحكومات الأوربية من الأخذ والرد بشأن

الموضوع مع فرانكو، ولكن الثورة الإسبانية الموضوعة موضع البطولة أصبحت مرجعا قويا للحركة التي أفضت الى آيار 1968 (ثورة الطلبة في فرنسا- المترجم). على العكس مما جرى مع غويا فإن المسعى الكفاحي لكارمين قد حجب قيمة إنجازه السينمائي، ولم تكتسب أصالة كارمين الإعتراف بها إلا في أعوام السبعينيات.

حين يطرح العمل الفني للنقاش، من قبل المجتمع كله، فإنه يُحجب إن كان يثير الإزعاج كما فعلوا أول مرة بخصوص (الويلات) أو حتى يجري توظيفه لغير ما قصد. وظفت (الثالث من آيار) من قبل جهاز دعاية فيرناندو السابع المعادية للفرنسيين، وأفاد الجمهوريون والفرانكويون من صور كارمين ليهاجم كل منهما خصمه. ألم يصبح العمل، ضمن هذا المنظور الجمالي، نوعا من مقياس حرارة تزداد ملاءمته بمقدار ما يصبح الألم أقل حدة؟ كانت المأساة في العام 1820 لا تزال أقرب في الذاكرة من أن تسمح بإعتبار (الويلات) عملا فنيا وكان يتوجب أن تنصرم أربعة عقود وتخرج المأساة من نطاق الراهنية لتكتسب (الويلات) صفة عمل فني. لايهم من الناحية السياسية الزمن المنقضي بل شدة الصراعات حول مأساة إنسانية. هل يمكننا تصور أن التأمل النقدي الجمالي يمكن أن يكون شيئا آخر، أن يحرف مساره ليتواءم مع أعمال تحيي ذكرى عنف خارق، هل يمكننا أن نضع جمالية رعب في عمل فني؟ يبدو لي هذا إشكاليا الى حد بعيد، فالعنف في صلب المواجهة بين القيم وكذلك بين المصالح التي لا يمكن توافقها، وبالتالي فهو يجر الكثير من الآلام الى درجة لا يمكن للمرء، حتى ولو كان باحثا، أن يتحدث بجدية عن جمالية فيه، أو أنه بحكم كونه ناجما عن حالية معينة فإنه يصبح ذكرى غائمة (مثل ما تثيره فينا اليوم إبادة الأنكا أو الحروب النابليونية) إذا لم يكن المقترب النقدي الجمالي ممارسة كفاحية أو علما أخلاقيا فلن يكون شيئا آخر إلا ماهو عليه... جهدا للتأمل في الإبداع الفني.

==========================

هوامش:

1- Histoire de lynx, Paris, plon, 1991, p. 292 sqq.

2- Nueva coronica y buen gubierno, باريس معهد الأثنولوجيا، 1936، إن أهمية هذه الوثيقة قد بينها ناتان واختل في (رؤية المقهورين) باريس، غاليمار، 1971 وهي لا تتحدث عن المشاكل المطروحة هنا.

=======================

العنوان الأصلي

Il n’y a pas d’esthétique de l’horreur

المصدر Europe juin-juillet 2006

نبذة عن المترجم



جودت جالي من مواليد 1951 في بغداد بقرية الرستمية. مارس هواية الرسم والتمثيل والكتابة للمسرح في النشاطات الطلابية والشبابية وكتب الشعر ونشره وحاز على العديد من الجوائز في المهرجانات الشبابية والطلابية وجائزة تقديرية من إذاعة صوت الجماهير. له قصائد وقصص ومقالات منشورة منذ أوائل السبعينيات. عضو اتحاد الأدباء وله كتب:

عن دار الشؤون الثقافية

***(نصوص عن بول ريكور) 2012 مقالات مترجمة عن فكر ريكور بقلم ريكور وكتاب آخرين.**

***(في المنهج الأخلاقي للعمل السينمائي) 2016 مقالات مترجمة لعدة كُتّاب.**

وعن دار ضفاف:

***(التودد الى الزوجة) 2018 مختارات قصصية مما ترجمه خلال ثلاثين عاما.**

*(فك الحزن) 2017 مجموعة قصصية.

*(مارواه العجوز حكمان عن الفتى الجميل جوهر) 2018 مجموعة قصصية.

*(جهات السينما الأربع) 2017 مقالات في أفلام سينمائية.

*(الهجاء السياسي في الشعر العراقي) 2017 مقالات في الأدب والفن والثقافة عموما.

*(لا وقت لهديل الحمام) 2019 رواية قصيرة.

وعن دار المأمون:

*(حرب المهرجين) 2019 مختارات قصصية لكتاب عالميين.

وله قصة (ممشى الكالبتوس) في كتاب مشترك (مسابقة سافرة جميل حافظ للقصة القصيرة دورة 2017).

ومن إصداراته الألكترونية:

*(شداد تحت الخربوش) رواية بدوية 2020

*(الهروب العظيم)مجموعة مقالات ثقافة عامة منوعة

*(أكاذيب) مختارات قصصية أجنبية مترجمة

*(نقطة تبادل التوابيت) مجموعة قصصية

*(سنوات ناظم حكمت المبكرة ومقالات أخرى)

*(الكتب المدمَّرة في العراق ومقالات أخرى)

منح شهادة تقديرية من اتحاد الادباء والكتاب في العراق.